

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

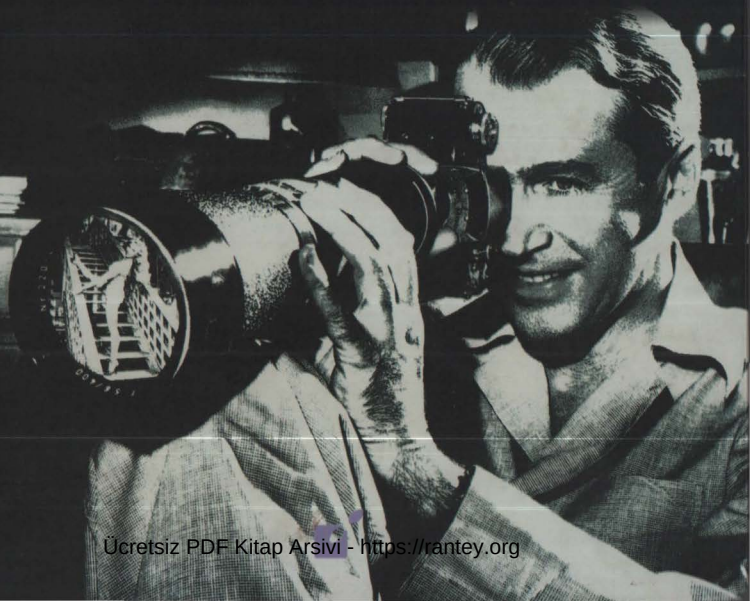
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Seçil Büker

Kim Korkar Hain Hitchcock'tan Seçil Büker

Kim Korkar Hain Hitchcock'tan



**Öteki
SİNEMA**

**Dizi Editörü
ULUS BAKER - EGE BERENSEL**

**Yapım
ÖTEKİ AJANS**

**Kapak Tasarımı
KASIM HALİS**

**Redaktör
SEVAL BOZKURT**

**Baskı ve Cilt
ÖTEKİ MATBAASI**

**Birinci Basım
MART 2000**

**Kapak Fotoğrafi
Hitchcock'un "Arka Pencere" filminden**

**YÖNETİM YERİ
Ataç-2 Sokak No: 65/1
06420 Kızılay/ANKARA
Tel: 312 435 38 33
Fax: 312 433 96 09**

ISBN 975-584-162-8

Seçil Büker

KİM KORKAR HAİN HITCHCOCK'TAN



İÇİNDEKİLER

Yazar Hakkında	9
Sunuş.....	11
Röntgenci Arka Pencere'den	15
Röntgenliyor: Ama Bu Kez edilgin Değil Sahici Röntgenciler Var, Taklitlerinden Sakınınız: Sliver.....	23
Röntgenci Bu Kez Bilinçdışına Uçuyor: Sapık	26
Röntgencinin Erkekliği Tehlikede: Ölüm Korkusu	36
Röntgenci Röntgenlemekten Korkuyor: Cinnet.....	48
Röntgenci Fallus'u Annesine Kaptırdı: Kuşlar	61
Röntgenci Baba Tablo'dan Röntgenliyor: Kuşku	71
Röntgenci Suça Bulaşıyor: Şantaj.....	79
Röntgenci İkizinden Kuşkuluyor: Bir Kuşkunun Gölgesi... ..	88
Röntgenci Yönetmen Dikişi Engelliyor: Kuzey-batı Yoluyla Kuzey	99
Röntgenci Kendi İmgesini Röntgenliyor: Rebecca.....	108
Röntgenci Ampule Ürkerek Bakar: Sabotaj	119
Röntgenci İçindeki Kadınsı Yönü Keşfeder: Mr. Smith Burnunu Kanatır	130
Çok Bilen Kadın Yitik Nesneye Sesi ile Ulaşır	142
Çok Bilen Kadın Bilgisini Röntgenciye Aktarıyor: 39. Basamak.....	153
Kaynakça.....	165

Kardeřim Serpil'e

YAZAR HAKKINDA

Seçil Büker'in ilk yazıları Adnan Benk'in sorumlusu olduğu *Çağdaş Eleřtiri* dergisinde seksenli yıllarda yayımlandı. Seçil Büker ile Adnan Benk hiÇ karşılaşmadılar, birbirlerini hiÇ tanımadılar. Ama Seçil Büker, kendisine güvendiği,  ns z oluşuna bakmadan yazılarını yayımladığı için Adnan Benk'i uzaktan sevdi ve saydı. Sonra yakın çevresindeki bir hoca İnal Cem Ařkun onu doktora yapması için yüreklendirdi. Doktora ders ve seminerleri sırasında OĐuz Onaran'ın  Đrencisi oldu ve film kuramları alanına yöneldi. 1985 yılında *Film Dili  zerine Yazılar* adlı kitabıyla okuyucuya ulaştı. Daha sonraki yıllarda *Sinemada Anlam Yaratma*, *Zeynep'in Sinema Kitabı*, *Sinema Kuramları*, *Film ve Gerçek*, *Yeřilçam'da Bir Sultan* yayımlandı. Yazarın, OĐuz Onaran ile birlikte hazırladığı *Sinema Kuramları* adlı kitap yine seksenli yıllarda okura sunuldu. Doksanlı yıllarda *Es-kişehir'de Erkek Rol ve Tutumlarına İlişkin Alan Araştırması* (OĐuz Onaran ve Ali Atıf Bir ile) ve Ayře (Eziler) Kıran ile birlikte yazdığı *Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik şiddet* adlı kitabı yayımlandı. Seçil Büker'in Onat Kutlar'ın anısına

yayına hazırladığı, *Onat Kutlar'a Armağan: Sinema Yazıları* adlı bir kitabı vardır.

Seçil Bükler Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Gazi İletişim Fakültesi'ndeki genç arkadaşları ile birlikte Neriman Köksal üzerine bir kitabı yayına hazırlamaktadır.

SUNUŞ

Röntgencinin Hitchcock filmlerinde serüvenler aradığı, aradığı serüvenleri bulduğu da kesin. Filmlerde röntgenci etkin ve güçlü konumda olduğunu düşünerek mutlu oluyorsa, yanılıyor. Onun etkin ve güçlü konumda olduğu yalnızca bir yanılsama. O arka pencereden komşuları gözetlemek zorunda oluşunu sorgulamıyor. Öyküler kuruyor, söylemin "etkin öznesi" olmayı oynuyor. Cezasını da buluyor. Ama o **Sliver**'daki röntgenci ile karşılaştırıldığında sahici, "aura"sı var, taklit değil.

Röntgenci annesiyle oral dönemde kurduğu özdeşleşme ilişkisini kıramadığı için sıkıntılı, bu özdeşleşme ilişkisini örtbas etmeye çalışıyor. Başaramıyor, annesiyle bileşik varlık oluşturarak güzel sarışın kadını banyoda öldürüyor, bu cinayetle sinema tarihine geçiyor. Aslında röntgencinin izleyeceği iki yol var: Kadını kurban etmek ya da onu tapınç nesnesine dönüştürmek. O kadını tapınç nesnesine dönüştürdüğünde de mutlu değildir, güçlü ve özgür olma kaygısı onu engeller, korkutur. Bu korku, yükseklik korkusu biçiminde dışavurulur. Röntgenci Madlaine aracılığı ile ölü kadın (Güzel Carlotta) ile özdeşleşir, böylece annesiyle kurduğu özdeşleşme ilişkisini korumak ister.

Kimi kez de o bağı kırmak için eyleme geçer, öğle yemeği yerine sarışın bir kadını yutar, kadının yarım kalan elmasını yer. Ama kravatıyla onu boğduğunda, kadının dışarı çıkan dili oral dönemi anımsatır. Kadının boynuna dolanan kravat bir yılan görünümündedir. Erkek cinnet getirmiş olmalı. Röntgenci cinnet geçirmediğinde, kadını kafese koymayı yeğliyor. Mitch "Hadi bakalım Melanie Daniels yaldızlı kafesine geri dön" der. O "yutan anne" korkusu üzerine yazılar yazan Melanie Klein'i tanımadığı için, Melanie Daniels'i neden kuşlar gibi kafese tıkmak istediğini bilmez. Kadın ise onu kafese tıkmak isteyen erkekler olduğunu bilir, kuşku tüm gövdesini sarar. Yasa koyucu Baba ise onu yasalara uyup uymadığı konusunda denetler. Kadın ya suç işlemek üzeredir ya da suçludur. Şantaj onu bunaltır, aklanmak ister, şantajcının nesnesi olmak istemez ama erkekler aklanmasına, arınmasına izin vermezler.

Kadın güvenebileceği erkekler olduğunu düşünür. Erkek kardeşinden (ya da dayısından) kuşkulalmaz, üstelik onunla özdeşleşir, düş kırıklığına uğrar, özdeşleştiği erkeğin şen dulları öldüren bir katil olduğunu anlar ve onu cezalandırır. Freud bu özdeşleşme ilişkisine "kuşkunun gölgesi" demişti, Hitchcock ise "Bir Kuşkunun Gölgesi" diyor.

Her şeyi o yönetiyor ve biliyor. Dilerse film kahramanını kuzey-batı yoluyla Güney Dakota'ya ulaştırıyor. İzleyici filmi izlerken dikiş tutturabilecek mi dersiniz? **Kuzey-batı Yoluyla Kuzey'de dikiş tutturamayan izleyici Rebecca'yı deneyebilir.** Filmin başında Maxim de Winter uzaklara (denize) bakar, ama bakışının nesnesi yoktur, daha doğrusu, kameranın göstermediği ikinci alanı izleyici göremez, dikiş tutturamayan izleyici yine de umutludur. Belki Maxim de Winter'ın çektiği balayı filmini izlerken dikiş tutturabilir. Kim bilir?

Balayı filmini izleyen izleyici, kendi oynadıkları filmi izleyen Mr. ve Mrs. de Winter ne konumda? Sorular bitmiyor. Mrs. de Winter gibi yalnızca eşinin adı ile varolan, kendi adını bilmediğimiz Mrs. Verloc bıçağı eline aldığı anda gerçekten Mr.

Verloc'u öldürmek istedi mi? Bu sahne açık nokta olarak nitelendirilebilir mi?

Hitchcock tür değiştirmeyi dener, ama *auteur* olmaktan vazgeçmez, çılgın komedi çeker. Geleneksel komedi yazarları gibi burun, kulak gibi örgenleri biçimbozumuna uğratarak izleyici güldürmez. Erkek kahraman burnunu incitir ve burnu kanar, tıpkı kadının yaratıcı örgeni gibi.

Yitik nesne insanın kendi oğlu olursa anne ne yapar? Oğluna sesiyle (bu sesin bir bakıma çığlık olduğu da söylenebilir) ulaşır ve ona tınlı kutu olduğunu anımsatır. Jo'nun (Doris Day) çığlığı "The future is not ours to see" biçiminde uzaklara ulaşırken, 39. Basamak'taki kadının çığlığı duyulmaz, kadın ağzını açar, ama onun yerine trenin düdüğü acı acı öter. Neden mi?

Kitapta yer alan yazılar birbirinden görece bağımsız, okuyucu içlerinden herhangi birini okumayı seçebilir. Biz yine de kitabın doğal bir süreç içinde baştan sona doğru okunmasının yazıları daha anlamlı kılacağı kanısındayız. Kitapta yazılar yazıldıkları tarih sırasına göre dizildiler. Filmlerin çekim yılları göz önüne alınmadı. Yazılar arasında çok da açıkça görünmeyen bağlantılar var. Umarız okuyucu Hitchcock filmlerine yaptığı-mız bu gezintiden tat alır.

Seçil Büker

Röntgenci Arka Pencere'den Röntgenliyor: Ama Bu Kez Edilgin Değil

Film izleyen izleyici genellikle edilgin. Karanlık sinema salonunda kendisine sunulan öyküyü sessizce izliyor. Çoğu kez öykünün kaynağı belli değil. İzleyici öyküyü kimin anlattığını bilmiyor, ama öykü öylesine iyi kurulmuş ki izleyici öykünün büyüüne kapılıyor. İzleyici koltuğa çakılmış gibi. Kendisine sunulanı izliyor, öyküyü kurmaya çalışmıyor. Böyle bir çabaya girmesi de gereksiz. Çünkü film öyküyü öne çıkarıyor. Tıpkı Hitchcock filmlerinde olduğu gibi. Metz, geleneksel film anlatısında öykünün sözcelemeyi (enunciation) yaratanı (özneyi) örtbas ettiğini, bundan dolayı da izleyicinin özne olduğu izlenimine kapıldığını vurguluyor. Metz sürdürüyor: "Sinemadayım, filme katılıyorum. *Katılıyorum*. Tıpkı doğuma katılan ve doğum yapan kadına yardım eden bir ebe gibi. Filme iki biçimde katılıyorum: Hem tanıgım, hem yardımcıyım. İzliyorum ve yardım ediyorum. İzleyerek onun doğmasına, yaşamasına yardım ediyorum, çünkü o benimle yaşayacak, benimle yaşasın diye, görülsün diye yapıldı. O ancak görüldüğünde var olabilir. Film olay örgüsü ve karakterleri açısından teşhirci olan 19. yüzyıl romanına benzer."

Teşhircilik çeşitli, röntgencilik de öyle. Yaşamda teşhirci hevesli. Birisi onu dikizlesin istiyor. Röntgencinin nesnesi olmaya hazır. Teşhirci röntgenci ile özdeşleşiyor. Film bu anlamda teşhirci değil. İzleyicinin onu dikizlediğini bilmemezlikten geliyor. Oralı olmuyor. En azından film bu tavrı "öykü" anlattığında (Benveniste'e göre *histoire*), sözü doğrudan izleyiciye yöneltmediğinde (Benveniste'e göre *discours*) yeğliyor. Film çekilirken oyuncular var, ama izleyici yok. Sinema salonunda izleyici var, ama bu kez oyuncular yok. Röntgenci sinema salonunda gerçek eşini bulamıyor. Eşinin imgesini buluyor. İmgeyi röntgenliyor. Açıkçası röntgenci yine röntgencidir. Ama Metz'in dediği gibi röntgencilik başka koşullarda gerçekleşmektedir.

Bu koşullar belki de başka hazlar sunuyor. Röntgenci teşhircinin kendisini tanımadığından emin. Film röntgencinin varlığını bilmemezlikten geliyor. Büyük bir olasılıkla bu durum röntgencinin hoşuna gidiyor. Kendisine sunulan öyküdeki kahramanlardan dilediğini seçiyor ve onunla özdeşleşiyor. Artık izleyici filmin içinde, öykünün içinde. Öykünün dışına çıkması olanaksız gibi. Filme duygusal düzeyde katılıyor, duygusal düzeyde katıldığı için de edilgin. Öyküyü kurmuyor, yorumlamıyor. Bunları yapacak durumda da değil, özdeşleştiği kişiyle birlikte öykünün içinde eriyip gidiyor.

Rear Window'da (Arka Pencere, 1954) filmin kahramanı röntgenlemeyi seçiyor. Bir bakıma röntgencilğe onu koşullar zorluyor. Jeffries gazete fotoğrafçısı. Otomobil yarışlarında fotoğraf çekerken başına bir kaza geliyor ve ayağı kırılıyor.¹ Alçılı ayağı ile o bir tutsak gibi. Canı sıkılıyor. Arka pencereden komşuları röntgenlemeye başlıyor. Tıpkı sinemadaki izleyici gibi. Yalnız Jeffries öyküyü kendisi kuruyor. Çünkü o bir bakıma sessiz film izliyor. Komşularını duyması olanaksız. Görüklerinden kalkarak olayları yorumluyor. Olup biteni onun öz-

1 Filmin başında kamera kahramanın kırık ayağına, masanın üzerindeki kırık fotoğraf makinesine ve otomobil yarışı fotoğraflarına çevrinir.

nel bakış açısından izlediğimizden biz de Jeffries ile özdeşleşiyoruz. O izliyor ve bekliyor, biz de onu izliyor ve umutla bekliyoruz. Gelişecek olan olayların onun haklı olduğunu ortaya çıkarması tek dileğimiz. Birlikte röntgenciliği sürdürüyoruz. Ama dikizlemenin bedelini Jeffries ödüyor. Filmin sonunda öbür ayağı da kırılıyor. Biz sinemadan sağ salım çıkıyoruz. Açıkçası röntgenciler her zaman cezalarını bulmuyorlar.

Cezasını bulmayan yalnızca izleyici mi? Hayır Hitchcock da bu olaydan kazasız belasız kurtuluyor. Çünkü Jeffries hem izleyici hem de filmin içindeki yönetmen. Jeffries öyküyü kurar, karakterleri yönlendirir. Lars Thorwald'a (Raymond Burr) "Karına ne yaptın?" diye not gönderir, telefon ederek onu evden dışarı çıkmaya zorlar. Hitchcock filme kendisini mi yansıtıyor? Hiç kuşkunuz olmasın. Hitchcock da Jeffries ile özdeşleşiyor. Jeffries telefonla katili yönlendirirken, Hitchcock elindeki telsizle komşulara ne yapmaları gerektiğini bildiriyordu. Jeffries karakterlere adlar da verir: Miss Torso, Miss Lonelyhearts. Onlar üzerine öyküler oluşturur (William Paul'den aktaran Belton, 1983:16). Tıpkı film yönetmeni gibi. Katil (Raymond Burr) Hitchcock'un yapımcısı David O. Selznick'e gerçekten çok benziyor. Hitchcock bu benzerliklerle yetinmiyor. Burr'ü yapımcının jestleri, davranışları konusunda çalıştırıyor. **Arka Pencere**'nin sinema üzerine bir eğretilme olduğu çok söylendi. Bu gerçeği bir kez daha yineleyerek yazıyı sürdürelim. **Arka Pencere** dış dünyaya açılan sinema perdesi.

Hitchcock'un pek çok filminde kamera bizi dışarıdan içeriye sürükler. **Arka Pencere**'de ise kameranın gözü dışarıdadır. İçerlerde durmak istemez tanıtma yazıları biter bitmez pencereden dışarı çıkar. Karşı apartmanın çatısındaki kuşlar gözümüze çarpıverir. Masum, barış simgesi kuşlar az sonra gerçekleşecek olan cinayetin habercisi olabilir mi?¹ Kamera kuşları bırakıp alçılı bacağa çevrinir, alçının üzerindeki yazıyı okumamız için biraz durur: "Burada L.B. Jeffries'in kırık kemikleri yatıyor",

1 *The Birds* (Kuşlar) 1963 yılında çekildi.

Mrs. Thorwald'un kemikleri acaba nerede yatıyor? Kemiklerin paramparça oldukları kesin. Ama nerede oldukları kesin değil.

Jeffries serüvene hazırdır. Lisa ile yaşadıkları yaşamına heyecan katmaz. Jeffries heyecan arar. Röntgenlerken aradığı heyecanı da katili de bulur.

İzleyici de Hitchcock da Jeffries ile özdeşleşiyor. Peki Jeffries kiminle özdeşleşiyor? Kuşkusuz katille. Patronu ile telefonla konuşurken "Evlenmek gibi çılgınca bir iş yapacağım" der. Gözü Mrs. ve Mr. Thorwald'a kayar, çift kavga eder. Jeffries evlenmekten korkar. Röntgenlerken gördükleri onun pek de haksız olmadığını kanıtlar. Üstelik kırık ayağı ile zaten kapana sıkışmış gibidir. Jeffries Lisa'dan kurtulmayı neden düşünmesin ki? Mrs. Thorwald sarışın olduğu için Lisa'yı andırır. Ama Mrs. Thorwald'u yakından göremediğimiz için bu benzerlik konusunda kesin bir şey söyleyemeyiz. Ama Spoto filmde daha kesin benzerlikler bulur (1976:241-242). Mr. Thorwald gezerek takı satar. Jeffries gezerek fotoğraf çeker. Dördünün de adında L vardır. Lisa, L.B. Jeffries, Mrs. ve Mr. Lars Thorwald. Dahası Leonard Bernstein'dan "Fancy Free"nin filmde kullanılması rastlantı olabilir mi? Onun yalnızca yaşamı değil, imgelemi de kapana sıkışmış. Komşularını röntgenlerken imgeleminin sınırlarını da kırmaya çalışıyor.

Başlangıçta bakıcısı Stella (Thelma Ritter) ile Lisa röntgencilikten pek hoşlanmazlar. Hoşnutsuzluklarını kahramanımıza da sezdirmeye çalışırlar. Ama röntgencilik bulaşıcıdır. Bulaşıcı olduğu için de Lisa'ya geçer. Ama Lisa röntgencilığe karar verdiğinde "Baştan başlayalım" der ve gözlerini ilk daireye çevirir. Bunu aralarındaki ilişkinin yeniden başlaması olarak yorumlayanlar var (Spoto, 1976:245). Çok ilginç bir yorum. Çünkü ilişki yeniden başlıyor ve "mutlu son"la bitiyor.

Lisa kanıt bulmak için Mr. Thorwald'un evine girdiğinde, Jeffries Lisa'yı ilk kez röntgencinin gözüyle görür.¹ Röntgenle-

1 Lisa onun röntgencilikten tat aldığını anladığında "Buradan benim evimi de görebilir misin?" der. Lisa röntgenlenmek için can atar.

menin getirdiği hoşlanma duygusu güçlüdür. Ama bu duygu Lisa için kaygılanmasını engellemez. Lisa'nın eve girmeye kararlı olduğunu anladığında "Gitme!" diye seslenir. Ama Lisa onu duymaz. Mr. Thorwald eve döner. Lisa gerçekten çok güç durumdadır. Yaşamı tehlikededir. Jeffries polise telefon eder. Böylece Lisa kurtulur. Lisa kanıtı (Mrs. Thorwald'un evlilik yüzüğü) bulmuştur. Parmağına yüzüğü takar, arkasını döner, parmağını oynatır. Jeffries kanıtı görür. Lisa'nın röntgenciliği seçmekle yerinde bir karar aldığı açıktır. Mutlu son yakındır. Lisa amacına ulaşmak üzeredir.

Lisa bulaşıcı hastalığa tutulur, ama bu hastalığı içine sindiremez. Jeffries de değişik merceklerle bir adamı dikizlemenin ahlak açısından dürüst bir şey olup olmadığını düşünür. Yine de Mr. Thorwald'un suçlu olduğunu kanıtlayamamak düşüncesi onu endişelendirir. Onun böylesine endişelendiğini gören Lisa şöyle der:

Röntgencilik ahlakı konusunda fazla bir şey bilmiyorum. Ama şu halimize bir bak. Adamın karısını öldürmediğini düşünmek bizi umutsuzluğa gark ediyor. Biz şeytanız.

"Adam karısını öldürmediyse" diye üzölmek, inanılmaz bir şey. Ama röntgenci için önemli olan yaşadığı serüvendir, heyecandır. Miss Lonelyhearts kendisini öldürmeye kalktığında da çok kaygılanırlar. Ama az sonra onu unuturlar. Bu unutma çok önemli. Dikizleme röntgencinin kendisi için yaşadığı bir serüvendir. Bu serüvenin tadı, Miss Lonelyhearts'ın yaşamından daha önemlidir.

Mr. Thorwald çok haklı olarak "Benden ne istiyorsun? diye sorar. Jeffries yanıt vermez. Mr. Thorwald "Para istiyorsan, param yok" der. Jeffries'den hiç ses çıkmaz. Nasıl ses çıksın ki! "Yalnızca merak, yalnızca heyecan için" demeye utanır belki de.

Gözetleme onu kendisiyle yüz yüze getirir. Ama ünlü fotoğraf ustası Thomas'ın başına gelenleri (Blow Up, 1966) düşününce,

insan Jeffries'e pek acımıyor. Röntgencililiğin cezası bu kez çok hafif. Çünkü evlenme "ölüm"den beter değil. Kırılan ikinci ayak da nasıl olsa iyileşir.

Üstelik Jeffries silahını sonuna dek elinden bırakmaz. Mr. Thorwald onun üzerine yürüdüğünde fotoğraf makinesinin flaşını patlatır, Mr. Thorwald'un gözleri kamaşır. Flaşı yeniden patlatmak için gerekli hazırlıkları yapan Jeffries, silahına kurşun yerleştiren silahşörden çok da farklı değildir.

Bu sahnede film Aizenştayncı montajı sergilemeye başlar. Çekimler arası ilişkide karşıtlık ilkesi başat olur. Böylece filmin başından bu yana süren görüş açısına dayalı montaj da son bulur.

Filmin sonuna dek olup bitenler kahramanın görüş açısından verilir. Biz onun evinin arka penceresinden dikizlediklerini görürüz. Hitchcock bu konuda Truffaut'nun yönelttiği soruyu bakın nasıl yanıtlıyor (Truffaut: 1984:214).

Tam anlamıyla özgün bir sinema filmi yapmak için bir fırsattı. Elinizde yerinden kıpırdamayan ve dışarıyı izleyen bir adam var. Bu filmin bir parçası. İkinci parçası ise onun tepkilerini gösteriyor. Bu aslında sinemasal düşüncenin en özgün anlatımıdır.

Film çağrışımsal montaja dayanır. Hitchcock montajın sinema sanatının özü olduğuna inanır. Tıpkı Kuleşov ve Pudovkin gibi. Kuramcılar sinemada anlamın tek bir çekimle değil, kurgu aracılığı ile bir araya gelen görüntülerle oluşacağına inanırlar. Kuleşov'un deneyinde oyuncunun yüzü yakın çekimle gösterilir. Bu çekimi ölmüş bir bebeğin çekimi izler. Daha sonra yeniden oyuncunun yakın çekimine dönülür. Yüzde yalnızca acıma ve merhamet duyguları vardır. Ama Kuleşov aynı yakın çekimi bir tas çorba çekimi ile yan yana getirerek açlık duygusunu anlatır. İşte Pudovkin buna çağrışımsal montaj diyor. Hitchcock'un **Arka Pencere**'de de yaptığı bu.

Çağrışımsal montaj bizim oyunculuk konusunu düşünmemize yol açıyor. Anlamı oyuncu mu yaratıyor? Oyuncu gerçek-

ten oynuyor mu? Oynuyor kuşkusuz, ama anlamı Hitchcock belirliyor. Jeffries dışarı baktığında biz onun gördüğünü görüyoruz. Kamera yeniden oyuncuya döndüğünde onun ne düşündüğü ya da duyumsadığı konusunda karar veriyoruz. Giannetti oyuncuların oynamalarına izin vermediği için Hitchcock'tan yakındıklarının görülmediğini söylüyor (1981:310). Oyuncular anlamın küçük bir bölümünü yaratıyorlar. İpler Hitchcock'un elinde. Ama oyuncular bu gerçeğin pek farkında değiller. Özellikle bu filmde onların anlamı oluşturma işlevini bütünüyle üstlenmediklerini görüyoruz. Çünkü onların bütünden soyutlanmış jestlerini, davranışlarını ya da çerçevenin dışındaki kişilere gösterdikleri tepkileri izliyoruz.

Filmde Jeffries'in gözünden görmediğimiz bir sahne var. Bu sahne çok önemli. Jeffries yorgunluktan uyuyakalır. Mr. Thorwald apartmandan çıkar. Yanında siyahlı bir kadın vardır. Acaba bu kadın kim? Karısı mı? Sevgilisi mi? Gördünüz mü öyküler oluşturmaya başladık bile. Hitchcock ne yaptı ne etti bizim de röntgenci olmamızı sağladı. İzleyiciyi başıboş bırakmaya gelmiyor. En iyisi onun kahramanla birlikte röntgenlemesini gerçekleştirecek koşulları yaratmak.

Hitchcock izleyici kahramanla özdeşleşsin istiyor. Özdeşleşme için zorluyor. Görüş açısı çekimleri özdeşleşmeye yol açıyor. Ama Hitchcock görüş açısı ile yetinmek istemiyor. Özdeşleşmenin güçlü olması için çekici yıldızları seçiyor. Aslında Jeffries pek de güvenilir biri değil. Röntgencinin teki. Röntgenciligi onaylamanız bile onunla birlikte olabilirsiniz. Belton, James Stewart'ın popüler imajının **Arka Pencere**'dekinden çok farklı olduğunu söylüyor. Yakın komşulardan birinin oğlu, anesi ile birlikte oturur. Çok terbiyelidir, ama pek çok konuda oldukça toy olduğu söylenebilir. Annesinden uzakta olduğunda ona sürekli yazar. Günün birinde komşu kızlardan birine âşık olur. Evlenir, çoluk çocuğa karışır, sonsuza dek mutlu olur (Belton, 1983: 330). **Arka Pencere**'deki Jeffries bu imajdan çok farklı. Ayağı alçıda, sıcaklar basmış. Canı sıkılıyor. Kendine

bir eğlence bulmuş. Konu komşuyu röntgenliyor. Ama o sıradan bir oyuncu değil. Röntgenci de olsa onunla özdeşleşebiliriz.

O aslında profesyonel röntgenci ya da gözlemci. Gazetesi için fotoğraf çekerken çevreyi gözlemlemiyor mu? Weis, kahramanımızın gözlemlediğinin pandomim olduğunu söylüyor (1982:109). Çünkü Jeffries yalnızca görüyor. Komşuların neler konuştuklarını duymuyor. Duyması da olanaksız. Biz de duymuyoruz, izlemekle yetiniyoruz.

Filmin sonunda (daha doğrusu Mr. Thorwald Jeffries'in evine geldikten sonra) kamera kahramanımızın gözü olmaktan vazgeçer. Röntgencilik artık bitmiştir. Bundan böyle özne "Ben" değil, "O"dur. Jeffries (o) aşağıya düşer. Lisa, Stella ve diğerleri (onlar) koşar. Kamera sonunda özgürlüğüne kavuşur. Komşulara çevrinir. Komşuların neler konuştuklarını duyarız. Tıpkı filmlerde olduğu gibi. (Daha önce yalnızca Jeffries, Stella ve Lisa'nın konuşmalarını duymuştuk.) İşler yolundadır. Yaşlı çiftin sevebilecekleri başka bir köpek bulmakta zorlanmadıklarını görürüz. Miss Torso'nun sevgilisi işten döner. Yeni evlilerin ateşi biraz düşer. Eski sıcaklar da kalmamıştır artık. Miss Lonelyhearts'ın sevgilisi kim olabilir? Üst katta oturan besteci kuşkusuz. Aradığımız mutluluk ve heyecan çoğu kez çok yakında. Film biter.

Sahici Röntgenciler Var, Taklitlerinden Sakınınız: Sliver

Jeffries arka pencereden komşuları dikizliyor. Yalnızca görüyor. Hava sıcak. Pencereleler açık. Yine de ne konuştuklarını duyması olanaksız. Belki de böylesi iyi. Ona etkin bir röntgenci olmak yaraşır. Jeffries yaşamı boyunca etkin olmayı yeğledi. Görüntü saptarken bir kaza oldu, ayağı kırıldı. Şimdi sinemadaki izleyici gibi yerinden kıpırdayamıyor. Bu kez öykü peşinde. Jeffries görüyor ve yorumluyor. Yorumlarını gördüklerine dayandırıyor. İzleyici yorumları dinliyor. Ona inanıyor. Öyküyü onunla birlikte kuruyor.

Hitchcock izleyici ile dalga geçiyor sanki. Komşuları (dış dünyayı) çeşit çeşit görüntülerle sergiliyor. Ama Jeffries'in evi söz konusu olduğunda Hitchcock tutumlu. İşittiğimizin farkında, bizi uzamı bütünüyle algılamamızı sağlayacak görüntülerden yoksun bırakıyor. Jeffries'in Stella ya da Lisa ile ne konuştuğunu duyduğumuzda uzam konusunda imgelemimizi zorlamalıyız.

Öykü olmadan röntgenlenmenin tadı olur mu? Sahici Röntgenci mercekleri değiştirerek görüntüleri güçlendirir. Tek öyküyle de yetinmez. Öyküler geliştirir: Miss Torso, Miss Lonelyhearts, Lars Thorwald , Mrs. Thorwald, Miss Hearing Aid,

Honeymooner, öykülerin kaynağıdır. **Arka Pencere**'de (1954) izleyici öyküsüzlükten yakınamaz. Öyküye doyar.

Sliver'da (1993) röntgenci öykü kurmak için çaba harcamaz. Belki de röntgencinin kuracak öyküsü kalmamıştır. Öykünün yerini et ve kan alır. Röntgenci daha çok et'le ilgilenir. Yazar ise et'le yetinmez, kan da ister. Kızları acaba kim öldürüyor? **Et ve Kan**'ın yazarı mı yoksa Taklit Röntgenci mi? Katili bulmak için izleyicinin imgelemine zorlamasına pek gerek yoktur. Çünkü filmde *her şey* çok açıktır. "Gizem" yoktur. Tıpkı porno filmler ya da pembe diziler gibi.

Taklit Röntgenci'nin annesi de pembe dizi oyuncusu. Televizyon ekranlarından en yetkin ses ve görüntüyle röntgenciliği sürdüren Zeze (taklit röntgenci) imgelemine öykü kurmak için zorlamaz. O "I want to see you" der. Carley Norris (Sharon Stone) soyunur.

Arka Pencere'de Miss Lonelyhearts düşlerindeki sevgilisini yemek masasında, sevgilisi gerçekten oradaymış gibi ağırlarken "To see you is to love you, I see you everywhere"* dizeleri ile başlayan şarkı duyulur. Bu dizeler **Arka Pencere**'nin öz'üdür. Sliver'in öz'ü ise "To see you is to lust you"** olabilir ancak.

Stone bu filmde "kurban" olmaktan kurtulduğu için çok mutluymuş. Erkeklerin yazdığı senaryolarda kadının kurban olarak sunulduğunu biliyor. Kadın teleskobun (teleskobu Zeze gönderir) başına geçerek, röntgenciliği seçerek kurban olmaktan kurtuluyorsa çok iyi. Stone'nun neyi röntgenlediğini filmi izleyenler çok iyi biliyor. Kendisi de banyoda erotik düşler kurarken röntgenleniyor.

Lisa "To see you is to love you" dizesini duyunca sevgilisine "Benim evimi de buradan görebilir misin?" diye sorar. Daha sonra muradına erer. Thorwald'ın evine gittiğinde Jeffries onu röntgencinin gözüyle görür. Lisa bir yandan röntgenlenmek isterken öte yandan sevgilisinin Miss Torso'yu Kraliçe Arı'ya benzetmesine dayanamaz. (Miss Torso'nun çevresinde çok erkek vardır.) "Miss Torso kurtları avlamak zorunda" der.

* "Seni görmek istiyorum", "Görmek sevmekse, ben seni her yerde görüyorum".

** "Görmek arzulamaktır".

Lisa röntgencilığe katılır. Tıpkı Carley gibi. Her iki kadın da röntgencilikten tat alır. Yalnız Lisa erkeğin yaratıcı evrenini olduğu gibi benimsemez. Karşı çekimler görüş açısının tek olmadığını vurgular. Lisa'nın da bakış açısı vardır. Lisa bu bakış açısıyla kadının erkeğin kurbanı olduğu konusunda bilinçlenir. Miss Lonelyhearts barda bir erkek tavlayıp eve getirdiğinde Lisa kaygılıdır. Kaygılandığı için de sevgilisinden çok daha keskin röntgencidir. Erkek Miss Lonelyhearts'a tecavüz etmeye kalktığına Jeffries Lisa ile göz göze gelmek istemez. Bakışlarını başka tarafa kaydırır. Müzisyenin evinden "Mona Lisa" şarkısı duyulur. "Is it only cause you're lonely Mona Lisa. Mona Lisa, Mona Lisa, men have named you. Many dreams have been brought to your doorstep*". İlk dize hemen Lisa ile Miss Lonelyhearts arasında ilişki kurmamıza yol açar. Daha sonra erkeğin kadına yönelen, çoğu kez de şiddet içeren düşlemlerini düşünürüz. Mr. Thorwald şiddetin dozunu arttıracak ve Mrs. Thorwald'u öldürecek. Şiddet ölüme yol açıyor.

Lisa bir bakıma sinemadaki kadın izleyicidir. Miss Torso balkonda bir erkekle görüldüğünde Jeffries "En yakışıklısını tavlamış" der. Oysa Lisa Miss Torso'nun onu sevdiğine inanmaz. Lisa haklı çıkar. Miss Torso söz konusu erkeğin elinden güçlülükle kurtulur. Lisa'nın öykü kurma özgürlüğü vardır. Bundan dolayı da **Arka Pencere** sonsuza dek yoruma açıktır.

Carley'in ise kanal seçme özgürlüğü vardır. Tıpkı sevgilisi Zeze gibi. Onlar yaratamazlar, teknolojinin yetkin görüntülerini tüketirler.

* "Bu başına gelenler yalnızlıktan mı Mona Lisa, erkekler Mona Lisa dediler sana emelleriyle (düşleriyle) kapına dayandılar" dizeleri ile Bayan Yalnızkalp'in (Miss Lonely Hearts) yalnızlığı vurgulanır.

Röntgenci Bu Kez Bilinçdişına Uçuyor: Sapık

Sinema salonu karanlık. Karanlığı biz seçiyoruz. Karanlıkta bize sunulanları izlemeyi seviyoruz. Film başlıyor. Dikey ve yatay çizgiler art arda geliyor. Aralarında tanıtma yazıları. Yatay çizgiler jaluziyi çağrıştırıyor. Kamera bu kez de bir pencereye doğru yol alacak diye düşünmeden edemiyoruz. Pencere'yi bekliyoruz. Hitchcock bizi biraz bekletiyor. Önce dikey çizgiler gökdelenlere dönüşüyor. Kenti görüyoruz. PHOENIX,¹ ARIZONA'dayız. Kamera kaymayı sürdürüyor. Durmadan uçuyor. Bir kuş gibi. Apartmanlardan birinin penceresini seçecek gibi. Saat: 2.43 pm. Yanılmıyoruz. Jaluzili bir pencereyi seçiyor.

Ama bu kez seçtiği arka pencere değil. Pencereye gökyüzünden inen bir kuş gibi giriyor. Kuş gibi, çünkü jaluzinin tamamına yakını çekili, öylesine küçük bir aralıktan ancak kuşlar süzülebilir. Çok şey göreceğimizi umuyoruz.

Önce karanlık var. Sonsuz bir karanlık. Karanlıkta uçmaya başlıyoruz. Tıpkı *histoire* (öyküsel anlatım) izleyen tüm izleyiciler gibi. Perde saydam, onu delip geçebiliyoruz. Önce Mari-

¹ *Phoenix*: Anka kuşu. Ölümsüzlük simgesi. Beş yüzyıl yaşadıktan sonra kendi kendini yaktığı, külünden yeniden doğduğu söyleniyor.

on'la (Janet Leigh) özdeşleşiyoruz, daha sonra da Norman Bates'le (Anthony Perkins). Buna zorlanıyoruz. Bilinçdışına uçuş için onlara gereksinim duyuyoruz. Film aslında izleyici üzerine.

Marion'ın seyirliğin nesnesi olduğu savını vurgulayan yorumlara katılmıyoruz. Kadın seyirlik kılınarak erkek kimliğinin korunduğu konusunda da kuşkuluyuz. Marion cinsel uyarım aracı değil. Cary Grant ya da James Stewart, Janet Leigh'i dikizler mi dersiniz? İyi bir oyuncu, ama sıradan bir kadın. Grace Kelly ya da Kim Novak değil. Rothman kameranın, her zaman olduğu gibi, "iştahlı" olduğunu söylüyor (1982:252). Röntgenci "iştahlı", ama teşhirci pek "iştahlı" değil. Önündeki yemeğe dokunmuyor. Röntgencinin iştahı kursağında kalıyor, çünkü sevişme sonrası olmasına karşın Marion çıplak değil, en azından iç çamaşırları üzerinde. Sam'in (John Gavin) daha çıplak olduğu bile söylenebilir.

Psycho'da (Sapık, 1960) "yıldız ölmez" kuralı da kırılır. Daha filmin ilk yarısı gelmeden Janet Leigh ölür. O dönem Amerikan filmlerinde yıldızın filmin sonu gelmeden ölmesi pek görülen bir şey değil. Çünkü yıldız öldüğünde izleyici elinden oyuncağı alınmış çocuğa döner.

Hitchcock yıldızın zamansız ölümünü göze alır. Çünkü Marion izleyicinin kişiliğinin bir bölümüdür. Bölünmüş kişilikler sergilemek belki de kaçınılmaz. (Tanıtma yazılarında "Yöneten Alfred Hitchcock" derken yönetmen kendi adını da parçalar.) Kişiliğin değişik yönleri filmdeki kişilere yansıyor. Öyleyse filmin kahramanı izleyici. Kaydırmalı çekimlerle filmin evrenine girerken bir iç yolculuğa çıktığımızın pek bilincinde değiliz. Marion'dan Norman'a kayan duygusal yakınlığımız aslında gizilgüç olarak "iyi" ile "kötü"yü içimizde barındırdığımızın kanıtı. Marion parayı yürütürken biz de işin içine giriyoruz. Phoenix'den Fairvale'e uzanan yolculukta onunla sayısız kez özdeşleşiyoruz. Parayı geri vermeye kalktığında onunla birlikte sağduyulu olmaya karar veriyoruz. "İyi"yi de "kötü"yü de barındırıyoruz. Film bize bunu yalnızca göstermiyor, duyumsamamızı

da sağlıyor. Wood'a göre tüm bu nedenlerden ötürü filmi çözümlmek güç. Hiçbir çözümleme, ne denli ayrıntılı olursa olsun, filmin yerini tutamaz. Çünkü çözümleme duygusal bir yaşantı sunmaz (1989:148).

Çözümleme bölünmüş kişiliği izleyicinin duyumsamasını sağlayamaz. Oysa film bölünmüş kişiliği, filmde hiç eksik olmayan aynalarla öylesine güzel vurguluyor ki! Aynalar değişik yorumlara yol açıyor. Bölünmüş kişilik ile aynalar arasındaki ilişkiye önem veren yorumcu Spoto (1976:357). İlginç bulduğumuz bu yorumu geliştirmek istiyoruz.

Filmde aynalar birdenbire ortaya çıkmıyor. Film başlıyor. Marion otel odasında. Öğle tatili bitmek üzere. Aynanın karşısına geçiyor ve giyiniyor. Onun aynanın karşısında olduğunu biliyoruz, ama aynayı da aynadan yansıyanı da göremiyoruz. Marion evlenmek istiyor. Otel odalarından bıkmış. Sam ise ödemek zorunda olduğu borçlar yüzünden ürkek. Marion düz, serüvensiz bir yaşamı özlüyor. Üstelik de saygın ilişkiler kurmak istiyor. Örneğin annesinin fotoğrafının önünde Sam ve kız kardeşi ile yemek yemeyi düşünüyor. Marion ayna karşısında ama biz Marion'ın aynadaki yansısını göremeyiz.

Marion büroya dayanılmaz baş ağrıları ile döner. Arkadaşı Caroline (Patricia Hitchcock) baş ağrısını önemli kararlara benzetir. Geçtikten sonra verdiği acı unutulur. Marion Mr. Cassidy (büroya gelen müşteri) ile karşılaşmasaydı, belki de baş ağrılarına katlanmayı sürdürecekti. Mr. Cassidy 40.000 doları hiç duraksamadan Marion'a uzatır. Marion'ın patronu paranın bankanın kasasında durmasının daha uygun olacağını düşünür. Marion'dan parayı bankaya götürmesini ister. Marion parayı zarfa koyduktan sonra imge çiftleşir. Büro ayrımı bitene dek onun gölgesini izleriz. Caroline baş ağrısı için ilaç önermeyi sürdürürken, Marion mutsuzluğun ilaçla geçmeyeceğini söyler. O kararını vermiştir.

Eve gelir. İç çamaşırları üzerindedir. Tıpkı otel odasındaki gibi. Yalnız bu kez çamaşırların rengi değişmiştir. Daha önce

çamaşırlar beyazdı, bu kez siyahtır. Marion gitmek için hazırlıklarını sürdürür. Banyonun kapısı açıktır. Marion'ın gölgesi sürer. Bu kez aynadaki yansısını göreceğimiz kesindir. Sonunda Marion aynaya yönelir. Marion aynadan paranın bulunduğu zarfı dikizler. İki imgeyi birlikte göstermek için çok uygun bir an seçildiği kuşku götürmez. Marion aynanın önünden ayrılır, hiç duraksamadan parayı çantasına koyar ve evden çıkar.

Böylesine bir soygunu gerçekleştirmeyi akıllarının ucundan bile geçirmeyen izleyiciler Marion'la özdeşleşirler. Yönetmen izleyicinin katılımını sağlamak için sinemanın tüm olanaklarını kullanır. Özdeşleşme gereklidir. Bizim de kişiliğimiz bölünmelidir, filminden tedavi olmuş olarak çıkmamız için bu bölünme gereklidir. Marion yola koyulur. Sam'in sesini duyarız: "Marion burada ne arıyorsun? Ne oldu?" Marion yaya geçitinde durur. Düş kesilir. Onunla birlikte karşıdan karşıya geçenlere bakarken, ansızın Mr. Lowery (Marion'ın patronu) ile göz göze geliriz. Mr. Lowery gülümser, kamera Marion'a döner, Marion güçlükle gülümser. Yeniden Marion'ın bakış açısı: Mr. Lowery gülümsemeyi sürdüremez. Şaşkın şaşkın bakar. Kamera yeniden Marion'a döner. Marion da donup kalmıştır. Yeşil ışık yanar. Marion yoluna devam eder. Karanlık. Gece.

Kesme. Sabah. Marion'ın otomobili yolun kenarındadır. Siyah gözlüklü polis otomobilin camını çalar.¹ Marion uyanır, hemen yola koyulmaya yeltenir. Polis izin vermez. Marion'ın bakış açısından polisle bir kez olsun karşılaşan izleyiciye filminden çıktıktan sonra polisle herhangi bir nedenle karşılaşmamasını dilemek gerekir. Marion bir yolunu bulur, polisi atlatır. Yola koyulur. Otomobilin ön dikiz aynasından Marion'la birlikte polis otosunu üç kez gözleriz.

1 Filmdeki tüm kişilerle, polis dışında, özdeşleşiriz. Yönetmen polisle özdeşleşmemizi istemez. (Wood, 1965:148). Hitchcock polisten korktuğunu, korkunun altı yaşında yaşadığı bir olaydan kaynaklandığını söyler (aktaran Giannetti, 1981:307). Ayrıca siyah gözlüklerden ötürü gözlerini görmediğimiz tek kişi polistir. Marion'la bizi o gözler. Filmde bizim onu gözlememize izin verilmez.

Marion elden düşme bir otomobille otomobilini takas ederek Arizona plakasından kurtulmak ister. Califomia plakalı bir otomobil almayı düşünür. Satıcı 700 dolar ister. Marion 700 doları saymak için tuvalete gider. Aynanın önünde parayı sayar. Tuvaletten çıkar. İşlemleri sürdürürken polis onu gözler. Polisle konuşmak zorunda kalmamak için öyle acele eder ki bavulunu sattığı otomobilde unuttur. Satıcı arkasından seslenir.

Yola koyulduğunda polis ile satıcının, Caroline ile patronunun onun üzerine neler konuşabileceklerini düşler. Karamsar düşüncelerin eşliğinde yolu sürdürür. Gece ve yağmur kötü bastırır. Silecekler durmaksızın çalışır. Karşıdan gelen otoların farları gözlerini alır. Tüm bu karmaşanın ve karanlığın içinden bir umut ansızın belirir: Bates Motel. Sıcak bir yemek? Sıcak bir banyo?

Marion çevreye bakınır. İkinci katta bir kadının dolaştığını görür. Komaya basar. Norman gelir. Otele girerler. Önce ön bürodaki aynayı görürüz. Perdenin çerçevesi içinde ikinci bir çerçeve açılır. Önce Marion elinde çantası ile aynaya yansır. Marion aynaya döner, aynı an'da Norman da profilden yansır. Gövdeleri üst üste biner. Bir an aynada iki başlı bir gövde görürüz. Rothman aynadan yansıyanın bileşik bir varlık (erkek ve kadın başlı) olduğunu söyler (1982:627). Aynı ben'in iki değişik yönü gibidirler. Daha sonra Norman uzaklaşır. Aynanın karşısında karşılıklı kalırlar. Bu kez aynada yalnızca Marion'ı görürüz. Otel boştur. Nedenini az sonra anlarız. Anayol başka bir yöne kaydırılmıştır. Bundan dolayı da otele ancak yolunu şaşırırlar, ana yoldan ayrılanlar gelir. Tıpkı Marion gibi. Norman I nolu odanın anahtarını alır. Odaya girmek üzereyken Norman Marion'ın arkasındadır. Norman Marion'ı geçmek ister. Onu bir an göremeyiz. Marion'ı geçtiğinde önce başını görürüz, başı yine Marion'ın gövdesine bağlanır. Yalnız bu kez Norman'ın gövdesi duvara yansır. Norman odayı gösterir. Banyo ile ilgili açıklamalara girişmek ister, ama banyo sözcüğünü söyleyemez. Duraksar. Marion ona yardım eder. Norman banyonun ışığını ya-

kar. Odaya ışık vurur. Aynanın karşısında konuşurlar. Daha doğrusu tanışırlar. Marion çantasını elinden bırakmaz. Norman aynanın çerçevesine girmez. Marion'ı yemeğe davet eder. Marion odada yalnız kaldığında parayı koyacak yer arar. Bu kez Marion'ın gövdesi duvara yansır. Yansılar oldukça büyüktür. Bu karartılar Marion'ın ince bedeninin yansılarının olmaktan çok, az önce izlediğimiz Norman'ın yansılarının benzeri.

Marion Norman'ın annesinin sesini duyar: "Ucuz sapık ilişkilere izin veremem, git ona iğrenç iştahını burada gideremeyeceğini söyle".¹ Norman annesinin davranışı konusunda açıklamaya yapmaya çalışarak odaya girer. Öylesine utangaçtır ki ona yakınlık duymamak olanaksızdır. Büroda yemek yemeğe karar verirler. Bu kez aynanın önünde Norman durur. Aynaya yalnızca Norman yansır. Norman'ın önerisi ile salona geçtiklerinde önce yine karanlık vardır. Norman odayı aydınlatır. Marion siyah bir perdenin önündedir ve oldukça şaşkındır. Belki de gördüklerinin bir düş olup olmadığını düşünür. Oda doldurulmuş kuşlarla doludur. Gözlerini çevirir, kesme, onun bakış açısından kanatlarını açmış baykuşu görürüz. Marion yemeğe koyulur. Norman "Bir kuş gibi yiyiyorsunuz"² der. Çekim/karşı çekimlerle dokuz dakika sürecek olan ünlü ayırım başlar. Filmdeki ayırımlar (banyodaki cinayet ve Lila ile Sam'in motele son kez gelişleri dışında) genellikle üç dakika sürer. Bu ayırımın $3 \times 3 = 9$ dakika sürmesinin nedeni söyleşinin üç kişi arasında geçmesidir. Marion, Norman ve Norman'ın annesi. Norman annesini içinde taşır. Marion Norman'a annesini "bir yere" göndermesini önerir. Norman onun "tımarhane" demek istediğini düşünür. Mrs. Bates yüzünden bir an araları açılır. Norman annesini neden bırakmayacağını uzun uzun açıklar. Annesi zararsızdır, kimseyi incitmek istemez. Araları düzelir. Marion odasına dönmek istedi-

1 Norman şemsiye (*fallus*) taşır, ama şemsiye pek açılmaz (Spoto:1976:366).

2 Spoto "Baits" ve "Bates" sözcüklerinin benzer okunuşları olduğunu anımsatarak, öldürmeden önce Norman'ın Marion'a da yem verdiğini söyler (1976:370).

ğinde Norman ondan ayrılmak istemez. Marion yarın Phoenix'e dönmek zorunda olduğunu, orada tuzağa düştüğünü, tuzaktan ancak dönerek çıkacağını söyler.

Marion odasına gider. Norman ise gözetleme deliğinin bulunduğu tabloya yönelir. Tabloyu kaldırır. Norman'la birlikte soyunan Marion'ı gözetleriz.

Norman röntgencilikten vazgeçer. Marion banyoya girer. Perdeyi çeker, kamera perdenin içine de girebildiği için biz röntgenlemeyi sürdürürüz. Marion öylesine mutludur ki, bu sıradan bir yıkanma değildir, arınmadır. Marion'ı düşün başından alınan bir çekimde izleriz. Daha sonra yönetmen kamerayı duştan yana yerleştirir. Perde Marion'ın arkasında kalır, banyo perdesi ikinci bir çerçeve oluşturur. Daha sonra kamera ileri doğru yol alır, perdenin borusu giderek çerçeveden çıkar. Banyonun perdesi sinemanın perdesini kaplar. Marion da yitip gider. Perdeye bir gölge düşer. Gölge bıçak taşır. Gölgeyi Hermann'ın müziği öylesine destekler ki kuş benzeri bir yaratığın Marion'ı öldürmek üzere olduğu açıktır. Hermann'ın kemanları kuş gibi haykırır. Perde açılır. Gölge kanatlarını açar. Kamera gölgeden yana geçer. Onun gözünden Marion'ın dehşete düştüğünü haykırmak üzere olduğunu görürüz. Atlamayla (jump cut) Marion yüzünün, yine atlamayla haykırmak için alabildiğine açılmış ağzının yakın çekimlerine geçeriz. Kamera Marion'dan yana geçmeye karar verir. Marion'ın bakış açısından gölgenin bıçağının inip çıktığını görürüz. Banyo ayrımı özdeşleşmenin de bölündüğü bir bölümdür.

Wood **Ölüm Korkusu**'nda (1958) bile özdeşleşmenin böylesine kırılmadığını söyler (1989:146). Cinayetin sonunda banyo deliğinden Marion'ın gözü belirir. Bir süre onun gözüyle baş başa kalırız. Marion'la kurduğumuz birliktelik sona erer.

Yapayalnız kalırız. Norman cinayeti gördüğünde şaşkına döner. Cinayeti annesinin işlediğini düşündükçe kaygıları daha da artar. Öylesine üzgün ve çaresizdir ki ondan yana olmamayı düşünemeyiz bile. Suç kanıtlarını birlikte yok ederiz. Öznel çe-

kimler onunla özdeşleşmemizi kolaylaştırır. Norman otomobili bataklığa gömer.

Yeni bir röntgenci ile tanışırız: Arbogast (dedektif) Lila ile Sam'i gözetler. Az sonra onları gözetlemenin gereksiz olduğunu anlar. Yollara düşer. Sonunda Bates Motel'e varır. Norman'ı sorgular. Sorgulama Marion ile Norman'ın ilk karşılaştıkları büroda aynanın önünde gerçekleşir. Marion'ın yerinde bu kez Arbogast durur. Yansıyı izleriz. Arbogast da kurban mı? Şimdilik değil. Arbogast motelden ayrılır. Kuşkuludur.

Yeniden döner. Moteli araştırır. Kaydırmalı öznel çekimler bizim de araştırmaya katılmamızı sağlar. Sonunda ancak bir kuşun bakış açısı olabilecek bir çekim gelir. Arbogast da Kuş'un yukarıda olduğunu sezinler. Tıpkı bizim gibi. Merdivenleri çıkmaya başlar, ama Hermann'ın müziği...

Onun dönmeyeceği kanısına varan Lila ile Sam Bates Motel'e gitmeye karar verirler. Bu kez Norman, bürodaki aynanın önünde, Lila ve Sam'le buluşur. Marion ve Arbogast'ın yerinde Lila ile Sam durur. Onlar da ölecek mi?

Lila ile Sam daha önce Marion'ın yerleştiği I nolu odaya yerleşirler. Lila Sam'den Norman'ı oyalamasını ister. Bu kez kaydırmalı öznel çekimler Lila Crane içindir. Hitchcock'un *vinç* çekimleri¹ olağanüstü. Film gösterime girdiğinde eleştirmenler Marion ve Lila'nın soyadı ile bu olağanüstü çekimler arasındaki ilişkiyi hemen kurdular.

Lila merdivenleri çıkar, Mrs. Bates'in odasına ulaşır. Odaya girer. Odaya göz gezdirir. Şömüne, boş sandalye, giysiler, tuvalet masası, masanın üzerinde çapraz konumda bir çift el. Lila ellerin gizemini çözmeye çalışır. Tuvaletin önünde düşünür kalır. Bu arada kamera Lila'nın arkasına geçer. Gövdesi aynaya yansır, arkadaki bir başka ayna Lila'nın sırtını tuvalet masasındaki aynaya yansıtır. Lila ellerden gözlerini kaldırdığında ikinci yansıyı görür. Boş bulunur, ürker, arkasında duranı görmek için döner, kendisi ile yüz yüze gelir.

1 *Crane shot*: Vinç çekimi.

Lila aramayı sürdürür. Mahzene iner. Kapıyı açar, başka bir kapı görür, onu da açar. Bir odaya girer: Lila'nın bakış açısı: Bir kadın sandalyede oturur. Yüzünü göremeyiz. Çünkü kamera kadının arkasına geçmeyi yeğlemiştir. Tıpkı Mrs. Bates'in odasında olduğu gibi. Odadaki ikinci yansı Mrs. Bates'in miydi? Lila ona dokunur. Sandalye döner. Lila haykırır. Mrs. Bates'in yüzü öylesine korkunçtur ki! Oysa doldurulmuş kuşlar oldukça güzeldi. Lila eliyle tavandaki lambaya çarpar. Lamba sallanmaya başlar.

Lila tuzığa düşmüştür. Lila döner, kuş gibi haykıran keman sesleri eşliğinde Norman'ın elinde bıçağı ile kendisine yaklaşmakta olduğunu görür. Norman kadın gibi giyinmiştir, başında da peruk vardır. Norman Lila'ya yönelmek üzereyken Sam yetişir. Boğuşma sırasında peruk yere düşer.

Psikiyatriste göre babasını yitiren Norman, annesinin başka bir erkekle birlikte olmasına dayanamaz. Annesini öldürür. Bu suç dayanılmaz bir baskı oluşturur. Suçtan kurtulmak için annesinin yaşadığına inanmak ister. Cesedi çalar, mummyalar, mahzene saklar. Tüm bunlar Mrs. Bates'in yaşaması için yeterli değildir. Norman annesinin kişiliğini üstlenir. Mrs. Bates oğlu Marion'ı istediği için, Marion'ı öldürdü. Cinayet çoğu kez olduğu gibi kıskançlık yüzünden işlendi. İki kişilik barındıran kişide çatışma olması doğaldır. Filmin sonunda Norman çatışmadan kurtulur. Artık annenin kişiliği baskındır.

Marion'ın otomobili bataklıktan *vinçle* çıkartılır. Film karanlıkla başlamıştı. Derinlerde kalanlar otomobille birlikte gün ışığına çıkar. Hitchcock bizi bilinçdışına bir yolculuğa çıkarır. Yolculuk oldukça yararlıdır. Film boyunca derinlerde gizilgüç olarak barındırdığımız kötülüklerin bilincine varırız. Saplantılarımız, dürtülerimiz konusunda daha gerçekçi olmamızı sağlar. Sunduğu terapi için yönetmene teşekkür ediyoruz. Bizim tedavi olduğumuz kesin. Yalnız Norman'ın tedavisi olanaksız gibi görülüyor.

Norman'ın *tavan* arasındaki odasında plaklarının yanında çocukluğundan kalma oyuncakları da vardır. Lila *mahzen*'e indiğinde Norman'ın annesini bulur. Odaların seçiminin rastlantı olduğu söylenebilir mi? Ama Hitchcock yaptıkları konusunda öylesine umursamaz ki her şeyi eğlence olsun diye düzenlediğini söylüyor. Acaba?

Röntgencinin Erkekliği Tehlikede: Ölüm Korkusu

Film bir kadın yüzünün yakın çekimi ile başlar. Kamera ayırtıyı yeğler. Gözlere yönelir. Gözlerden birini seçer. Gözbeğinde **Vertigo** (Ölüm Korkusu, 1958) yazısı belirir. Yazı yitip gider, bu kez gözbebeği durmaksızın dönen spiraller üretir. Kamera derinlere ulaşmak ister, ama boşuna bir çabadır bu. Gözbebeği giderek yok olur, yalnızca spiraller kalır. Renklerin ve biçimlerin güzelliğinden büyüleniriz. Büyülü güzellikten filme emeği geçenlerin adları doğar. Kamera sonunda yeniden gözbebeğini yakalar. Derinlerden "Alfred Hitchcock" yazısı ansızın çıkar karşımıza.

Yine "erkek bakış açısı" demekten kendimizi alıkoyamayız. Erkek kahraman röntgenlemeye hazırlanıyor, röntgencilikten haz alacak. Önce Freud'u sonra Laura Mulvey'i anımsarız. Cinsellik üzerine denemelerinde Freud (1905) gözetlemeciliği cinselliği oluşturan güdü olarak tanımlamıştı. Ama bu dürtü iki yönlü: Kimileri bakmaktan, kimileri göstermekten hoşlanıyor. "Röntgenci" bir başkasını (kadını) cinsel uyarım aracı olarak kullanırken etkin konumda. Onun bakışının nesnesi olan "teşhirci" ise edilgin. "Teşhirci" filmdeki öbür karakterlerin de sa-

londaki izleyicinin de erotik nesnesi. Mulvey, Freud'dan yola çıkar, Lacan'a varır (1975): Film gözetleme için olanak sağlar. Film öyküsü, uzamı, çekim ölçekleri ile insanbiçimci bir öykü sunar. Perdenin ayna olduğu söylenebilir mi? Perdede insan başkalarını görür, kendisini göremez. Oysa çocuk aynaya baktığında kendi yansısını görür. Yansı kendi gövdesinden büyüktür. Çocuk bu üstün yansıya hayran kalır. Aynada kendi bedenini görmenin verdiği haz, izleyicinin film izlerken aldığı hazdan daha az değildir. Kendini tanımanın keyfine diyecek yoktur. Çocuk bu konuda yanılıp yanılmadığını düşünmez. İmgeyi "ben" in yansıyan gövdesi olarak kavrar. İmgenin üstün olduğuna ilişkin inançla gövdeyi ideal ego olarak kendi dışına yansıtır. Bu yabancılaşmış özne diğer imgelerle de özdeşlik kurmasına yol açar. Erkek yıldız daha yetkin, daha üstün ideal ego'dur. İzleyici perdedeki benzerini hemen tanır, büyülenir, özdeşleşme kaçınılmazdır artık. İzleyici ideal ego aracılığı ile perdedeki kadına sahip olabilir. Kendi gücünü kanıtlayabilir.¹

Gözetlemeden ve güçlü ideal ego ile özdeşleşmeden alınan haz egemen düzenin biçimlediği bilinçdışının ürünüdür. Geleneksel film *fallus*'u yüceltir. Kadını ise yoksun olarak sunar. Kadın iğdiş edilme olgusunu sürekli olarak anımsatır, açıkçası bir tehdit oluşturur. Erkek bilinçdışındaki bu tehdit'ten kurtulmanın ya da kaçmanın bir yolunu bulmak zorundadır. Kadını suçlar. Suçlamakla yetinmez. Ona ceza verir, kadın boyun eğer, erkek haz alır.² Kadın kurbandır. Gerektiğinde öldürülür (Sapık, 1960).

Röntgenci etkin, üstelik sadist. Kadın edilgin, acı çekiyor. Etkin olma (sadizm) edilgin olma (mazoşizm) karşıtlığı **Ölüm Korkusu**'nda böylesine keskin mi? Mulvey filmde olayların Scottie'nin (James Stewart) bakış açısından (öznel bakış açısı) anlatıldığına değinir. Scottie röntgencidir. Yalnızca izlediği bir kadına âşık olur. Edilgin eşini yaratır. Onun suçlu olduğunu

- 1 Görüldüğü gibi Mulvey (1973) kuramını, erkek özne konumunun sürekli ve kaçınılmaz olduğu varsayımı üzerine kuruyor.
- 2 Erkeğin kimi kez suçu bağışladığı da olur. Bağışladığında da yetke ve denetim erkeğin elindedir.

anladığında, suçu ortaya çıkartmak, onu çökertmek için elinden geleni yapar. Sevdiği kadına cezasını verir.

Madeleine'in (Kim Novak) Scottie tarafından röntgenlenmesi, kameranın özne olması erkeğin güçlü ve etkin olduğunun kanıtı olabilir mi? Röntgenci ya da röntgenciyle özdeşleşen izleyicinin erkekliği tehlikede olamaz mı? Gelin öyküyü izleyelim.

Gece. Yatay çizgi perdeyi ikiye böler. Az sonra yatay çizginin yangın merdiveninin basamağı olduğunu anlarız. Suçlu çatıya tırmanır, üniformalı bir polis onu izler, üniformalı polisin ardından Scottie görülür. Üniforması yoktur. Bir binadan öbürüne atlarken çatının kenarında asılı kalır. Scottie aşağıya bakmaya yeltenir. Kamera geriye kayarken, optik kaydırma (zoom) çekimin öznesine yaklaşmaya çalışır. Kaydırmada kamera, öbüründe mercekler hareket eder. Scottie'nin de başı döner, izleyicinin de. Böylece Scottie ona yardım etmek isteyen arkadaşının istemeden de olsa ölümüne yol açar.

Onu eski nişanlısı Midge'in (Barbara Bel) evinde gördüğümüzde elinde bir baston vardır. Scottie yitirdiği *güçlülük* ve *özgürlüğü* (bu kavramlar erkekliği çağrıştırır) yeniden edinmek istediğinden mi, nedendir bilinmez bastonunu kaldırır. Baston perdeyi dikey olarak ikiye böler. Böylece yitirdiği dengeyi ya da erkekliği yeniden edinmek ister.¹ Midge'e yükseklik korkusundan söz eder. Midge bu durumu kabullenmesi gerektiğini söyler. Aradan uzun bir süre geçer. Scottie'nin aklı başına gelir. "Kabullen derken ne demek istedin?" der. Scottie geç de olsa yananlamsal çağrışımı yakalar.

Scottie korsa giymek zorundadır. Bu onu çok sıkır. O bir bakıma **Arka Pencere**'deki Jeff'e benzer. Bağımlıdır. Yakında kurtulacağını söyler. Midge'e erkeklerin korsa giyip giyemeyeceklerini sorar. Midge pek çok erkeğin korsa giydiğini söyleyerek onu rahatlatır. Böylece izleyici belki de yalnızca kadınlara

1 Sterritt bu iki çekimdeki karşıtlığın yaşam ve ölüm karşıtlığını gündeme getirdiğini söyler (1993:84).

özgü olduğunu düşündüğü bir iç çamaşırının erkekler tarafından da giyildiğini öğrenir. Scottie, iç çamaşırları tasarımı yapan Midge'e yeni tasarımını sorar. Midge "Koca adam oldun, bunun ne olduğunu anlamalısın" der. Midge onun annesi mi? Belki olmak istiyor, ama Scottie'nin aradığı o değil. Midge bir uçak mühendisinin (yükseklik korkusu olmayan erkek) buluşu üzerine askısız sutyen tasarlar. Sutyen çok sık kullanılan bir fetiş nesnesi. Ama Scottie'nin nesnelerle yetinmeye pek niyeti yoktur. Yakında "gerçek" fetiş nesnesine kavuşacaktır.

Okul arkadaşı Gavin Elster (Tom Helmore) ondan karısını izlemesini ister. Geçmişten gelen bir ruhun karısının bedenine girdiğini söyler. Scottie bu öyküye inanmaz. Elster'e karısını doktora götürmesini söyler. Elster konuşma sırasında San Francisco'nun değiştiğini, erkeklerin *güçlü* ve *özgür* olduğu dönemleri özlediğini de söyler. Scottie'ye neden emekli olduğunu sorar. Scottie yükseklik korkusundan söz eder. Bu işin içine girmek istemez. Elster onu zorlar, akşam yemeğine lokantaya gideceklerini söyler. Scottie Madeleine'i ilk kez lokantada görür. Scottie büyülenir. Ama onu görmüyormuş gibi yapar. Tıpkı sinemadaki izleyici gibi. Kadın da izlendiğini, erkek bakışının nesnesi olduğunu bilir. İzleyici Madeleine'i Scottie'nin bakış açısından gördüğü için Scottie ile özdeşleşir.

Erkek bilinçdışındaki tehdit'ten kurtulmak için kimi kez kadını fetiş nesneye dönüştürür. Bu durumda çekicilik ve güzellik çok önemlidir. (Kadın yıldız kültü de bu olguya bağlanabilir.) Böylece kadın tehdit olmaktan çıkar, güven veren, rahatlatan bir nesne olur. Erkek kaçış yollarından birini (kadını kurban etme) ya da öbürünü (kadını fetiş nesneye dönüştürme) seçerek iğdiş edilme korkusunu yadsır. İlk seçenek sadizmle bağlantılıdır, ikincisi ise mazoşizmle. Gelin Scottie'nin erkekliğini sorgulamayı sürdürelim.

Scottie bir kez büyülenmiştir artık. İlk karşılaşmadan sonra spirali andıran, durmaksızın dönen yollarda otomobille iz sürer. Madeleine otosu ile çiçek satan bir dükkânın arka kapısına ula-

şır. Scottie de aynı kapıdan girer, dar ve karanlık bir geçitten geçer. Kapıyı yavaşça açar (görüntü soldan sağa silinme ile açılır), çiçeklerin içinde Madeleine'ı, yine Scottie'nin bakış açısından görürüz. Kamera, biraz sonra engelleneceğini bilmediğinden olacak, Scottie'nin bakış açısı olmaktan çok hoşnuttur. Madeleine döner ve kameraya doğru yürür. İzleyici Scottie'nin bakış açısını boşuna bekler. (Bu tür bir karşı çekim Scottie'nin Madeleine'a sahip olduğunun da kanıtı olurdu.) Kesmeyle geçilen çekimde Scottie'yi kapı aralığından Madeleine'ı gözetlerken görürüz. Çekimin solunda ise Madeleine vardır. Spoto, kapının karşısında ayna olduğu için Scottie'nin, dolayısıyla izleyicinin Madeleine'ın aynadaki yansıması gibi görüldüğünü söyler (1976: 309). Aynaya Madeleine yansımaz. Scottie yansır. Bu çekim denetimin Madeleine'de olduğunun kanıtıdır. Scottie'nin çabaları boşunadır. Büyü güçlüdür, bir girdap gibi Scottie'yi içine çeker. Scottie (izleyici) Madeleine ile özdeşleşir. Bu çok önemli. Scottie'nin çoktandır kimliği konusunda kuşkulu olduğunu biliyoruz. Daha ilk çekimde, Midge'in evinde *özgürlüğünü* buna bağlı olarak *gücünü* yitirdiğini söylemişti.



Artık büsbütün güçsüzdür. Madeleine'ı izlemeyi sürdürür. Madeleine çiçekçiden çiçek alır, mezarlığa gider, çiçeği Carlotta Valdes'in mezarına bırakır. Scottie yeniden spirali andıran durmaksızın dönen yollarda iz sürer. Bu kez müzeye varırlar. Madeleine Carlotta Valdez'in tablosunun önünde oturur. Saçının topuzu, elindeki çiçek tablodakinin tıpatıp benzeridir. Madeleine

müzeden çıkar, bir otele gelir. Otele girer. Dahası Scottie onu pencerenin önünde görür. Madeleine perdeyi açar. Scottie otele girer ve otel görevlisi yaşlı kadına onu sorar. Görevli Carlotta Valdes adıyla kayıtlara geçen kadının bugün gelmediğini söyler. Scottie duyduklarına inanamaz. Odaya çıkar. Madeleine yoktur. Scottie pencereye yönelir. Caddede Madeleine'in otomobili de yoktur.

Gizem arttıkça Scottie'nin tutkusu artar. Madeleine gizemi oynar, onu röntgenleyen erkek için oynar. İzlendiğini bilir, oyunu sürdürür. Kendini nehire attıktan, Scottie onu kurtardıktan sonra Scottie'nin evinde uyanır. Gitmeye karar verdiğinde bunu Scottie'ye söylemez. Birdenbire yok olur. O ruh gibidir. (O gerçekten Ruh'tur. Çünkü Madeleine öldükten sonra kılık değiştirerek, yeniden ortaya çıkar.) Midge'den çok ayrımlı bir cinsellik sunar. Midge "gerçek"tir, Madeleine ise başka dünyalardan rastlantıyla kopup gelivermiş gibidir. Scottie onu ilk gördüğünde üzerinde, ışığa göre mavimsi de olabilen, yeşil bir tuvalet vardır. Çiçekçide gri mavi tayyörü ile gizemini korur. Scottie onu mezarlığa doğru izlerken Hitchcock sisli filtre kullanır, Madeleine'in gizemine gizem katar. Güneş ışıkları kırıldığı için tüm renkler yeşil izlenimini verir. Madeleine yeşilin bol olduğu mezarlığa yeşil otomobili ile ulaşır.

Madeleine öldükten sonra Ruh kılık değiştirir.¹ Yine de gizemlidir. Oteldeki odasına dışarıdaki yeşil neon ışıkları vurur. Yeşil pencerenin önünde oturduğunda hayalet gibidir. Hitchcock geriye dönüşle cinayeti anlattığı için onun hayalet olmadığını biliriz. Bu gizem Scottie'ye yetmez. Onun artık tek amacı vardır. Judy'yi Madeleine'a benzetmek. **Arka Pencere**'de Jeff kadın dünyasına özgü modellerden, renklerden, kumaş türlerinden söz etmeyi sevmez. Bu konuları küçümser. Scottie ise Büyülü Kadın'ı yaratmak için en ince ayrıntıları düşünür. Bu konularda ne

1 Aslında başlangıçtan bu yana Elster'in karısının yerine geçen ve karısını oynayan Judy'dir. Scottie onun kiliseden atlayarak intiharı seçtiğini düşünür. Oysa bu yalnızca bir oyundur. O gün kiliseden düşerek ölen Elster'in gerçek karısıdır.

denli bilgili ve titiz olduğunu kanıtlar. Scottie önce onun giysilerini değiştirir. Sonra da saç rengini. Bir kliniği andıran otel odasında Madeleine'in saç ve makyajı değişir. Scottie onu Judy'nin odasında bekler. Ölüler ülkesinden gelen Madeleine-Judy aynanın önünde durur. Yeşil neon ışıkları pencereden aynaya yansır. Scottie ona saçlarını topuz yapmasını söyler. Madeleine-Judy banyoya girer. Yeşil banyo kapısına da yansıdığı için Madeleine-Judy yeşilin içinden geçer. Banyo kapısı açılır, hayalet yeşilin içindedir, öpüşürler, kamera çevrelerinde 360 derece döner. Aştan başlarının döndüğü kuşku götürmez. Yemeğe gitmeye karar verirler. Madeleine-Judy siyah tuvaletini giyer, Carlotta'nın kolyesini takar. Kolyeyi Scottie aynadan görür. Onun hayalet olmadığını anlar.

Scottie bir hayaletle neden özdeşleşti? Filmin başında Scottie Midge ile birlikte Carlotta Valdez üzerine bilgi toplar. Carlotta genç ve güzel bir kadındır. Kabarelerde şarkı söyler. Günlerden bir gün genç bir erkek ona âşık olur, onu yanına alır, bir kız çocukları olur. Daha sonra erkek onu terk eder. Giderken kızını da yanına alır. Anlatıcı o dönemde erkeklerin özgür ve güçlü olduklarını, böyle davranabileceklerini söyler. Carlotta artık hüznölüdür. Hüznün yerini deliliğe bırakır. Yoldan geçenlere kızını sorar. Deli Carlotta'ya kimse aldırılmaz. Sonunda ölür. Daha doğrusu intihar eder. Midge otomobile bindiklerinde "Güzel bir kız mı?" diye sorar. Scottie "Carlotta mı?" der. Midge'in Madeleine'i sorduğunu çok sonra anlar. Müzeden aldığı katologu açar. Carlotta'nın görüntüsünün üzerine Madeleine'in görüntüsü biter.

Scottie gerçeği öğrenme umudu ile Elster'a gider. Carlotta'nın Madeleine'in büyükannesi olduğunu, ama Carlotta ile ilgili hiçbir şeyi Madeleine'in bilmediğini söyler. Ne öyküyü ne de Carlotta'nın yaşadığı evi bilir Madeleine.

Madeleine kendini nehre attıktan sonra Scottie'nin evinde yarı baygın yatarken "Kızımı gördünüz mü?" diye sayıklar. Filmdeki bir dizi özdeşleşmeyi Freud'a dayanarak açıklamaya

çalışalım. Başlangıçta bebek annesinin varlığı ile kendi varlığını ayıramaz. Böyle bir ayrımın olduğunun bilincinde değildir. Gelişiminin ilk yılında (oral dönem) kendisi ile dış nesne arasındaki sınır belirginleşmeye başlar. Bebek kendisini doyurana tanır. Böylece anne bebeğin ilk sevgi nesnesi olur. Bebeğin ilk sevgi nesnesine geliştirdiği bu bağıllık sonraki yaşamını da etkileyecektir kuşkusuz. Anal dönemde (üçüncü yaşı sonuna dek sürer) anneden bağımsızlaşma eğilimlerinin ilk belirtileri gözlenir. Bu dönemde çocuk belki de özgürce seçim yapabilmeyi, özerk bir birey olmayı dener. Üçüncü yaşı sonunda erkek çocuk için de kız çocuk için de penis ilgi odağıdır. (Fallik dönem yaklaşık olarak beşinci yaşı sonunda biter). Kız çocuk penisi yitirdiğini düşünür. Düş kırıklığı içindedir. Çocuğun kendi bedeninin dışında doyum aradığı bu dönemde, kız çocuk eksiklikten annesini sorumlu tutar. Üstelik annesinin de penisi yoktur. Yine de umutludur. Eksik olanı babası verebilir. Umutları boşa çıkar. Yeniden anneye döner. Bu dönemde erkek çocuk da annesine yönelik cinsel dürtülerinden iğdiş edilme korkusuyla vazgeçme eğilimindedir. Yine de ondan büsbütün vazgeçemez. Annesine onun sevgilisiymiş gibi davranmaya başlar. O artık babasıyla yarışmak zorundadır. Babanın onu cezalandıracağı, penisten yoksun bırakacağı düşüncesi, annesiyle olan bağıllığını sarsar. Bu karmaşa sona erdiğinde babayla özdeşleşir.

Bu durumda Madeleine'in Carlotta ile özdeşleşmesine pek şaşmamak gerek. Ama Scottie'nin Carlotta ile özdeşleşmesini nasıl açıklayabiliriz? Madeleine öldükten sonra Scottie dayanılmaz acılar içindedir. Hastanede tedavi görür. Düşler artık karabasdır: Düş yakın çekimle başlar. Scottie'nin başı. Görüntüde mavi başattır. Scottie'nin başının yitip gittiği noktadan Carlotta'nın tabloda elinde tuttuğu çiçek demeti belirir. Demet dağılır, çeşitli renk ve biçimlere dönüşür. Kesme. Bir pencerenin önünde Elster, Carlotta ve Scottie'yi görürüz. Kamera daha sonra Carlotta'yı seçer ve boynundaki madalyona yaklaşır. Bir an yalnızca madalyonu görürüz. Kesme. Scottie mezarlıkta Carlotta'nın gömülü olduğu yere doğru yürür. Carlotta'nın mezarı

açıktır. Kamera çukura düşer. Kesme. Scottie'nin başı yükseklere çıkar. Burada Modleski tanıtma yazılarından bu yana iğdiş edilme korkusunun yüksekten düşme korkusu ile çağrıştırıldığını vurgular (1988:95). Scottie'nin başı düşmeye başlar. Kesme. Scottie'nin gövdesi kırmızı çatılara doğru düşmeyi sürdürür. Tıpkı Madeleine'in gövdesi gibi. Scottie Carlotta ile özdeşleşmekle kalmaz. Carlotta gibi delirir de. Ayrıca o da kadınlar gibi (Carlotta, Madeleine, Judy) ölüme yaklaşır. O artık kadınların evrenindedir. Filmde Scottie'nin bakış açısı başattır. Scottie Carlotta ile özdeşleştiği için erkek izleyiciler de Carlotta ile özdeşleşir. Tıpkı kadın izleyiciler gibi. Böylece Carlotta izleyicilerin tümünün özdeşleştiği bir yaratık olur.

Scottie aslında anne ile özdeşleşmek ister. Ama onun annesi kim olacaktır? Midge değil kuşkusuz. Aslında Midge anne olmaya hazırdır. De Lauretis'e göre kahraman doğru imgeyi arıyor. Midge kendisini arzu nesnesi olarak sunmak istediğinde (Midge kendi portresini yapar, ama üzerinde Carlotta'nın giysileri ve madalyonu vardır.) Scottie bu öneriden hoşlanmaz. Midge yanılır, Scottie'yi çeken anne imgesi Carlotta'dır. Bu imge için Madeleine aracılık yapar (1984:153-154).

Kız çocuk ile anne arasındaki yakınlık öylesine güçlü ki, arada sınır yok gibi. Bu durumu açıklamaya "özdeşleşme" sözcüğü yetmiyor. Özdeşleşmeden güçlü bir durum bu. Erkek çocuk ise babayla özdeşleşirken anne ile kendisi arasına kesin sınır koyar. Modleski **Ölüm Korkusu**'nun bu sınırın pek keskin olmadığını kanıtladığını söylüyor. Bunu kanıtlamak için de Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı makalesine dayanıyor (1988:99-100): Freud melankolinin yastan ayrılmış olduğunu söylüyor. Sevdiğini yitiren insan dünyayı boş ve anlamsız bulur. Melankolik kişi için ise boş ve anlamsız olan dünya değil, ego'dur. Ego'nun güçsüzleşmesi kendine olan güvenini yitirmesine yol açar. Yitirilen sevgili ile özdeşleşme melankolinin bir özelliğidir ve *gerileme* kaçınılmazdır. Scottie sevdiğini içselleştirir, onunla özdeşleşir. Sevdiği onu düş kırıklığına uğratar. Scottie onu kınar, kınadığı ise sevdiği dahası özdeşleştiği ka-

dındır, Scottie narsistik evreye geri döner. İlk sevgi nesnesiyle buluşur. Anne ile kendisi arasındaki sınır belirsizleşir. Bu durumun geçici olduğunu da söylemek güç. Madeleine öldükten sonra melankoli oldu. Judy öldükten sonra neden yeniden melankoli olmasın? Judy de onun fetiş nesnesi değil mi? Öyleyse acı çekme sürecek.

Deleuze (1971) Studlar (1985) gibi kuramcılar mazoşizmin kökenini oedipus öncesi döneme bağlıyorlar. Bu dönemde bebek anne ile özdeşleşmek ister. Deleuze ve Studlar'a göre mazoşizm, bebeğin genetik organlarının ayrımında olmadığı, anne ile ortak bir yaşam kurduğu döneme özgü bir olgu. Öyleyse mazoşizm önce. Freudcuların dediği gibi sadizm ve mazoşizm birbirini tamamlayan karşılıklı süreçler değil (Deleuze, 1971:67). Sadizm öbürünü denetim ve egemenlik altına alma isteğinin başlatıldığı oedipus dönemine özgü.

Scottie onu denetimi altına almak ister. Ona sahip olmak ister. Deniz kenarında ona bir Çin atasözünü anımsatır: "Birinin yaşamını kurtardıysan, o yaşamdan sonsuza dek sorumlusun". Deniz kenarındaki konuşmanın sonunda Scottie "Sen benimsin" der. Öpüşürler. Scottie yanılısma içinde olduğunu bilmez. Haz denetim altına almaktan mı kaynaklanıyor, yoksa acı çekmekten mi?

Acı çekmekten kuşkusuz. Mazoşizme yol açan annedir (Deleuze, 1971:57-68). Oral dönemde anne hem sevgi nesnesi hem denetimi elinde tutan kişi. Bebek ise korumasız. Annesini yitirme korkusu içinde. Annenin yetkesi bu korkudan kaynaklanıyor. Bu durumda anneden alınan haz, acı çekme gereksinimi ya da mazoşizm ile ilgi kurmamıza yol açıyor. Bebek, bu güçlü ama sevecen annenin etkisinde. Bu etki yıllar boyu silinmiyor. Bu etki çocuğun iğdiş edilme korkusunu yaşadığı dönemde de silinmiyor. Scottie boyun eğmeden gelecek haz'ı yeğliyor. Bu haz röntgencinin haz'ından daha eskilere dayanıyor, kadın üzerine denetim kurmaktan kaynaklanmıyor, ona boyun eğmeden kaynaklanıyor. Scottie mazoşist, öyleyse onunla özdeşleşen izleyi-

ci de mazoşist. Sonunda Scottie "Sen benimsin" demekten vaz-geçer, "Sana hiç kimse sahip olamaz" der. Kadının gücünü ka-bullenir.

Ama Scottie güçlü ve özgür olduğuna inanmak ister. Filmin başında korsa çıktığında özgür olacağını söyler, filmin sonunda Judy'yi yeniden kiliseye götürürken bir süre için Madeleine'in yerine geçmesini sonra birlikte özgür olabileceklerini söyler. Madeleine/Judy ölecek, özgürlük kadını kurban etmeye bağlı. Scottie sevdiğini yitirerek özgür olabilecek mi? Merdivenleri çıkarken yükseklik korkusunu yendiğini söyledi. Bu konuda açık kanıt var mı? Bakın kendisi ne diyor:

Onun karısı rolünü çok iyi oynadın, seni eğitti değil mi? Tıpkı benim eğittiğim gibi. Yalnız o daha iyiydi. Giysilerini saçını değiştirmekle kalmadı, bakışını, davranışlarını, sözcüklerini değiştirdi. Çok iyi bir öğrenciydin, değil mi? Neden beni seçtin. Beni tuzağa düşürdün. Onun sevgilisiydin. Karısının parasını aldı. Özgürdü, güçlüydü, sana ne verdi?

Scottie aldatıldığına üzülür, ama Madeleine'in başka bir er-kek tarafından daha iyi eğitilmiş olmasına kahrolur. Kendi ağ-zıyla Elster'in daha iyi olduğunu söyler. Üstelik tüm bunlar de-netimi ele geçirdiğini düşündüğü, özgür ve güçlü olduğu bir an'da başına gelir. Yeniden acıya boğulur. Aldanmıştır, kur-bandır, tıpkı kadınlar gibi.

Judy ile ilk karşılaştıklarında Scottie onu yemeğe gitmek için zorlar. Judy kararsızdır. Scottie akşam onu almak üzere otelden ayrılır. Madeleine/Judy her şeyi açıklayıp kaçmayı dü-şünür. Bir mektup yazar.

Sevgili Scottie, Sonunda beni buldun. Ben gidiyorum. Senin hiç suçun yoktu. Sen kurbandın. Ben araçtım. Beni seçti, çünkü karısına benziyordum. Sen bir inti-hara tanık oldun.

Judy mektubu yırttığı için filmin sonuna dek Scottie gerçeği öğrenemez. Bu konuda bakın Hitchcock ne diyor:

Çevremdeki herkes bu değişikliğe karşı çıktı. Hepsi bu gerçeğin açıklanmasının filmin sonuna kalması gerektiğini söylüyordu. Bu öyküyü anlatırken kendimi annesinin öykü anlattığı küçük bir çocuk yerine koymuştum. Çocuğun annesi masala ne zaman ara verse çocuk sabırsızlanıp "Sonra ne olmuş anne" diye sorar... Benim formülümde küçük çocuk Madeleine ile Judy'nin aslında aynı kişi olduğunu bilerek "Ben durumu biliyorum, ama Stewart bilmiyor, öğrendiği zaman ne yapacak, tepkisi nasıl olacak?" diye soracaktır (Truffaut, 1984: 242).

Olay örgüsü filmin tanıtma yazılarındaki spirali anımsatır. Çünkü iniş başattır. Scottie Madeleine'i izler. Yollar dehlizleri andırır. Tepelerden inerler, sağa, sola kıvrılırlar. Yolculuk spiralin ucuna doğrudur. Madeleine düşünüy Scottie'ye anlatır: "Koridorun sonuna geldiğimde, yalnızca karanlık vardı, karanlığa yürüdüğümde öleceğimi biliyorum." Madeleine/Judy ölür. Ama onun ölümü Scottie'ye güçlü ve özgür kılar mı?

Röntgenci Röntgenlemekten Korkuyor: Cinnet

Röntgenci röntgenlemekten korkuyor. Çünkü röntgencinin sonu kötü. Röntgenci ilk sevgi nesnesi (anne) ile özdeşleşiyor, acı çekiyor. Özdeşleşme mazoşizme yol açıyor. **Ölüm Korkusu**'nda, (1958) öyle olmadı mı? Öyleyse eyleme geçmeli, anne ile olan bağları kopartmalı. Anne oğlunu yutabilir. Oğul annenin gövdesinde eriyebilir. Bu iğdiş edilme korkusundan çok daha ürkütücü. Bu öylesine büyük bir tehdit ki ego'yu yitirmek de söz konusu olabilir. Dinnerstein, Chodorow, Richards gibi kuramcılara göre erkek çocuk bu tür korkulardan ötürü baba ile özdeşleşiyor (aktaran Richards, 1990:163). Baba özgürlüğü, erkekliği sunuyor. Erkek çocuk da anneyi yadsımayı seçiyor. Yadsımanın çeşitli yolları var. Kadını suçlamak oldukça yaygın bir yol. "Suçlu"yu cezalandırmak ise doğal. Ceza şiddet içeriyor, dahası kan içeriyor. Kadın aslında başlangıçtan bu yana suçlu.

Örneğin Kuzey Avustralyalılar, yaratıkların ve nesnelerin kökenini şu söylenle açıklarlar: İki kız kardeş kendi totemlerine bağlı erkeklerle, yasaları çiğneyerek, çiftleşirler. Daha sonra denize doğru yola çıkarlar. Kardeşlerden biri gebedir. Küçük kız kardeş çocuğunu doğurur. Yolculuk sürer. Bir gün kendi totem-

leri büyük yılan Yarlunggur'un yaşadığı kuyuya varırlar. Dinlenmek için yolculuğa ara verirler. Büyük kız kardeş aybaşı kanıyla suyu kirletir. Yılan öfkelenir, dikilir. Yağmurlar başlar, ardından da su baskınları gelir. Yılanın öfkesi dinmez. Kadınlarla, çocuğu boğar. Öcünü alır. Sular çekilir. Böylece yılan yağmur mevsimine, kız kardeşler kurak mevsime bağlanırlar: Yılan ergin ögeyi, kadınlarsa dişi ve erginleşmemiş ögeyi simgeler. Yaşamın doğması için ikisinin elbirliği etmesi gerekir. Yasak çiftleşme olmasaydı, kuyu kirlenmeseydi, yeryüzünde ne çiftleşme olurdu, ne de üreme (Warner'dan aktaran Lévi-Strauss). Yalnız söylenin ardındaki karşıtlığa ivedilikle değinmek gerekiyor. Kutsal ve üstün olan erkek (yağmurlar, döllendiren), kirli ve aşağı olan kadın (toprak, döllen). Görüldüğü gibi kadın korkusu söylenin can damarı. Warner sürdürüyor: Yılan kirli öbeği yutmakla, onu arı ve kutsal olan erkekler kümesine geçirir, böylece boyu tümüyle arıtır.

Frenzy'de (Cinnet, 1972) kamera yine kuşlar gibi özgürce gökyüzünde dolaşır. Yalnız bu kez Thames nehrini yukarıdan izler. Köprüye doğru ilerler. Mavnadan gökyüzüne kapkara bir duman yükselir. Kuşlar kameraya özendiklerinden nehrin üzerinde şöyle bir uçmaktan kendilerini alıkoyamazlar. Kesme. Konuşmacıyı görürüz. Konuşmacı çevre kirliliğinden söz eder. "Nehir ve kanallarımıza zehir saçan artıklardan kurtulacağız". Dinleyiciler arasında Hitchcock da vardır. Birden biri haykırır. Çıplak bir kadın gövdesini akıntı sahile doğru sürükler. Kadının boğazındaki çizgili kravat açıkça görülür. Az önce kirlilik konusunda konuşan soylu konuşmacı (arkadaşı ona Sir George diye seslenmişti) arkadaşına "Bu bizim kulübün kravatı, öyle değil mi?" der.

Suç işleme gizilgüç olarak tüm insanlarda var. Katilin kim olduğunu kestirmek güç. "Frenzy" cinnet, taşkınlık, kudurganlık gibi anlamlar taşıyor. Hoşgörüsüzlüğün başat olduğu bir evrene girmek üzereyiz. Bu evrende herkes katil olabilir. Yorum yapmak için çok erken.

İkinci sahnenin ilk çekiminde Richard Blaney (John Finch) aynanın karşısında kahverengi üzerine beyaz çizgili kravatını bağlar. Blaney'nin kravatı az önce gördüğümüz kravatın tıpatıp aynısıdır. Blaney barda çalışır. Barın sahibi Felix Forsythe (Bernard Cribbins) onu para vermeden içki içmekle suçlar. Tat-sız bir tartışma başlar. Aynı barda çalışan Babs Milligan (Anna Massey) Blaney'i korur. Blaney borcunu öder ve işten ayrılır. Sokağa çıkar. Babs arkasından koşar. Forsythe onları rahat bır-akmaz. "Burası *Garden of Love* değil, *Covent Garden*" der. So-kakta kamyonlar, kamyonlara meyve ve sebze çuvallarını, san-dıklarını taşıyan hamallar vardır. Blaney'i yitiririz. Kamera yol boyunca kuş bakışı sokağı gözler ve ilerler. Blaney'nin de iler-lediğini sezinleriz. Blaney kabzımal arkadaşı Bob Rusk'a (Barry Foster) gider. Elindeki meyveyi iştahla yemeği sürdüren Rusk, bir yandan da Blaney'nin işten çıkma serüvenini dinler. Ona boşandığı eşine gidebileceğini söyler. Blaney eski eşine gitme-ye karar verir. Rusk bir an duraksar "Bana her zaman güvenebi-lirsin" der. Ona para vermeye yeltenir. Blaney işten ayrılırken patronun ona ödeme yaptığını söyler. Rusk bir kutuya üzüm ko-yar. Blaney'e döner, annesinin, Rusk küçük bir çocukken ondan sürekli olarak üzüm kabuklarını soymasını istediğini söyler.

Filmde sebze ve meyvelere başrol verildiğini söyleyenlerin sayısı az değil. Brill filmdeki adların pek çoğunun yiyecek ad-larını çağrıştırdığını söyler. Rusk "crumbs" (ekmek kırıntısı) ve "crusts" (ekmek kabuğu) sözcüklerini çağrıştıır. "Milligan" bir tür türlüyü, Monica Barling ise "barley" (arpa) sözcüğünü anımsatır (1988:137). Richard Blaney'nin eşi "Brenda" ise Ric-hard'ın uğruna kavgalar çıkarttığı "brandy"i insanın aklına geti-riverir.

Rusk'tan ayrılan Blaney bara gider. Brandy ısmarlar. İçki geldiğinde duble istediğini, bardağın dibinde kalan içkilerden hoşlanmadığını söyler. Kalan parasıyla yeniden brandy ısmar-lar. Barda iki doktor (ikisi de erkek) cinayet üzerine konuşurlar. Bir ara barda çalışan yaşlıca, biraz da tombul, sevimli bir kadın

"Öldürmeden önce tecavüz ediyor, değil mi?" der. Doktorlardan biri bu konuda kuşkusu olmadığını söylerken öbürü bu sevimli kadına takılır. "Görüyor musun cinayetin de hayırlısı oluyor-muş". Kadın korkar ama gülmeden edemez. Uzaklaşır. Doktorlar bir dizi gizemli cinayetin turistlerin Londra'ya akmasına yol açacağını düşünerek sevinirler. Bu durumda katilin bulunmamasını dilemekten başka yapacak bir şey yok.

Blaney bardan çıkar. Covent Garden'da yürür. Yukarıdan biri seslenir. Başını kaldırır. Pencerede Rusk'ı görür. Rusk annesine seslenir. Blaney pencereden kendisine bakan güler yüzlü kadınla tanışır. Rusk'ın üzüm kabukları ile ilgili anısını anımsayan izleyicinin, pencerede Rusk'ın annesini gördükten sonra, artık Blaney'den de, Rusk'ın annesinden de kuşkulunmaması gerekir. **Sapık**'ta (1960) annenin varlığından kuşkuluyduk. O yalnızca pencerede gölgeydi. Oysa Rusk'ın annesi yaşıyor. Yalnız Rusk annesine düşkün. Tıpkı Norman Bates gibi.

Rusk'ın önerisi ile Blaney eski eşinin işyerine gider: Blaney Evlendirme Bürosu. İşyerinde ufak tefek bir erkekle oldukça cüsseli bir kadın vardır. Kalın gözlüklü Monica Barling (Brenda'nın sekreteri, Jean Marsh) güleç bir yüzle onları kutlar ve büronun tek amacının iki yalnız insanı birleştirerek mutlu kılmak olduğunu söyler. Erkek evlenme izni almak için başvuruda bulunmalarını önerirken kadın pek acele etmez. "Önce benim eve gidelim" der. Bir önceki kocasının 5:30'da kalkarak evi, onu uyandırmadan, sessizce temizlediğini, 9:30'da yatağa kahvaltısını getirdiğini anlatmaya koyulur. Blaney sonunda Brenda Blaney'nin (Barbara Leigh-Hunt) yanına girer. Brenda onu görmekten hoşnut olduğunu söyler. Brenda başarılı ve güçlüdür. Blaney ise işsiz ve parasız. Blaney çok geçmeden yüksek sesle konuşmaya başlar. (Bu konuşmaları sekreter duyar.) Brenda ona birkaç tek attıktan sonra saldırgan olduğunu anımsatır. Blaney ise şiddete başvurmadığını söyler. Brenda onu bağışlar. Birlikte yemeğe çıkarlar. Birkaç tek attıktan sonra Blaney yeniden saldırıya geçer. Öylesine kızgındır ki şarap bardağını elinde

kırar. Çevredekiler şaşkınlıkla onlara bakarlar. Bu arada birlik-teyken otoyol üzerinde konaklama yeri açtıklarını, otoyol başka bir yöne kaydırıldığı için, konaklama yerinin işlemediğini ve kapatmak zorunda kaldıklarını öğreniriz. Yeniden Norman Bates'i anımsarız. Yol değişmişti, ama Norman direniyordu. Belki de kurbanı bekliyordu. Blaney işyerini kapattığına göre Blaney'den kuşkulananmamak gerekir. Brenda da ondan kuşkulamaz. Dahası ona yardım eder. Cebine yavaşça para koyar.

Blaney geceyi yoksullar evinde geçirir. Gece yaşlı bir adam Blaney'nin cebinden parayı çalmaya kalkar. Blaney "Çek ellerini cebimden, yoksa kemiklerini kırarım" der. Ama kızgınlığı çabuk geçer. Parası olduğunu öğrenmek onu sevindirir. Kesme.

Rusk röntgenciliği yeğlemez. Eyleme geçer. Brenda'nın odasına ansızın girer. Öğle yemeğine çıkmak üzere olan Brenda oldukça şaşırır. Sekreterin olmadığı öğle saatinde Rusk'ı karşısında görmek onu tedirgin eder. Brenda Rusk'a "Size yardım edemeyeceğimizi söylemiştim" der. Rusk'ın çok "özel" bir kadın aradığını, Brenda'nın "özel" kadını bulamadığını anlarız. Brenda "Her isteğinize boyun eğecek bir kadın istiyorsunuz, bizim müşterilerimiz normaldir" der. Rusk boşuna mazoşist bir kadın arar. Aradığı kadın büro kayıtlarında yoktur. Rusk'ın başka evlendirme bürolarına da gittiğini, aradığı kadını bulamadığını anlarız. Rusk Brenda'ya yaklaşır ve "Benim aradığım kadın sensin, senden hoşlanıyorum" der. Kabzımalların çok kullandığı bir sözü anımsatır. "Mal senin olmadan sıkma". Rusk bu kuralı uygulamaya niyetlidir. Onun niyeti konusunda artık Brenda'nın kuşkusu yoktur. Korkar, ama umutludur. Bir arkadaşına telefon etmek istediğini söyler. Telefona uzanır, Rusk onu engeller, polisi aramaya gerek olmadığını söyler. Masadan Brenda'nın yarım bıraktığı elmayı alır ve yemeğe başlar. Rusk elmadan oluşan öğle yemeğinin pek besleyici olmadığını söyler ve Brenda'ya diyet yapıp yapmadığını sorar. Onu yemeğe götürmek istediğini söyler. Brenda öneriyi benimser. Ellerini yıkamak için dışarı çıkmaya yeltendiğinde Rusk onu yakalar ve du-

vara doğru sürükler. Brenda kendini savunmak ister, ama boşuna. Rusk onu zorla öpmeye başlar. Brenda Rusk'a ne isterse yapacağını ama başka bir yere gitmeleri gerektiğini söyler. Rusk çılgına döner. "Yalancı!" diye bağırır. Brenda tehlikeli bir kadındır ve cezasını bulmak üzeredir. Evlendirme bürosu açarak erkekleri değişim aracına dönüştürmek cezasız kalmaz. Brenda ayaklarıyla Rusk'ı iter. Rusk kendini karşı duvarda bulur. Brenda kaçmaya yeltenir. Rusk onu bu kez bacağından yakalar, yatırır ve öpmeye başlar. Brenda para vermeyi önerir. Rusk parayla ilgilenmediğini söyler. Brenda'yı soymaya başlar. Brenda daha çok acı çekmemek, denetimi elinde tutmak için giysilerini çıkartmayı önerir. Rusk, Brenda'nın önerisini kabul etmez, Brenda'yı soymaya başlar. **Cinnet**'teki cinayet **Sapık**'takine benzemez. **Sapık**'ta kadın gövdesi parçalanır, hızlı kurgu ayrıntıları görmemizi engeller. Hitchcock **Sapık**'ta esirgediklerini bu kez sunar. **Sapık**'ta izleyici Janet Leigh'in göğüslerini görmeyi boşuna beklemişti. Bu kez Brenda'nın kileri çok açık bir biçimde, uzun süre görür. Brenda onları iştahlı erkeklerden korumak istercesine sutyenini çekerek kapatmaya çalışır. Rusk kadını fetiş nesneye dönüştürecek gizemli gözetlemelere girişmez. Bu nedenle her şey çok açıktır. Tecavüz sırasında Brenda bildiği tüm duaları okurken Rusk sürekli olarak "Nefis!", "Nefis!" diye mırıldanır. Bu arada Brenda'nın boynundaki pırlanta taşlı haç kolye gözümüzden kaçmaz. Rusk son kez haykırırcasına "Nefis" der. Kesme. Brenda'nın gözleri. Boş, direncini yitirmiş insanın gözleri. Direnseydi, Rusk şiddeti arttıracak, Brenda acı çekecek, Rusk'ın aldığı haz inanılmaz boyutlara ulaşacaktı. Brenda'nın gözlerini gördükten sonra Rusk nefretle dolar. Dişlerini gıcırdatır. "Kadın değil mi? Hepiniz aynısınız," der. Brenda'nın gözlerinde artık korku vardır. Rusk "Sana şimdi gününü gösteririm" dedikten sonra **R**harfi biçimindeki kravat iğnesini çıkartır, ceketinin yakasına takar, kravatını çözmeye koyulur. Brenda durumu kavrar. "Tanrım, kravat!" diye haykırır. Rusk kahverengi üzerine beyaz çizgili kravatı Brenda'nın boynuna dolar ve onu boğar. Dolanmadan ötürü kravat yılan deseni oluşturur.

Yalnızca bu çekimi gören biri Brenda'nın boynuna yılan dolandığını düşünebilir. Boğma eylemi tamamlandıktan sonra Rusk yarım kalan elmayı yer. Brenda'nın çantasındaki paraları alır, kravat iğnesiyle dişlerini karıştırır, sokağa çıkar.

Filmdeki temel eğretilenmenin yemek yeme ile cinsel ilişki arasındaki bağıntı olduğunu vurgulayan Spoto (1976) ve Modleski'den (1988) yola çıkarak çözümlemeyi sürdüreceğiz. Rusk Brenda'ya yemeğe çıkmayı önerir. Yemeğe çıkmazlar. Rusk öğle yemeği yerine Brenda'yı yer.¹ Lévi-Strauss'da yemek yeme ile cinsel ilişki arasındaki bağıntı çok açıktır: Totem olan hayvanı ya da bitkiyi yemek yasaktır. Aynı totemden olan erkekle kadın cinsel ilişki kuramaz. Kimi topluluklar ananın, babanın, babanın babasının ya da ananın babasının totemlerini yemeği de yasaklar. Bu durumda karşılıklı dört oymak arasında kız alıp vermek yasaktır. Rusk, Brenda'ya kabzımalların çok sık kullandıkları bir sözü anımsatmıştı. "Mal sizin olmadan önce sıkmayın". Rusk önce Brenda'ya sahip olur, sonra onu boğar. Annenin onu yutacağından öylesine korkar ki, kadınları yutarak bu korkudan kurtulmaya çalışır. Rusk kadınları boğarak ilk özdeşleşme nesnesi olan annesi ile bağlarını kopartabildi mi?

"Hastalanmak ya da ölmek istemiyorsa, çocuk kendisiyle özdeşleştirilen bitki ya da hayvanı yiyemeyecektir. Yenilmeyen bir meyve söz konusuysa, bu meyvenin ağacına bile dokunmayacaktır. Böyle bir nesneye dokunulması ya da böyle bir nesnenin yenilmesi bir tür öz-yamyamlık sayılır; insanla nesne arasındaki ilişki öylesine yakındır ki, birincisi ikincisinin özelliklerini taşır". Freud'a göre yenen gövde parçaları yeni gövdeyle bütünleşiyor. Yiyen kişi yediği kişinin özelliklerini de ediniyor. Rusk cinayetleri işlerken bu bilgilerden yoksundu. Yalnızca korkusundan kurtulmak, güçlü olmak istiyordu.

¹ Pek çok dilde cinsel ilişki yerine "yemek", "yutmak" anlamına gelen sözcükler kullanılır. Örneğin Yoruba dilinde "evlenmek" ile "yemek yemek" eylemleri için tek sözcük vardır.

Filmdeki tüm kadınlar, Brenda, Babs, Monica, Mrs. Oxford (müfettişin eşi) güçlü olduklarını kanıtlarlar. Kimi kez bilinçli kimi kez bilinçsiz erkeklerden intikam alırlar. Filmin ikinci yarısı belki de bu intikamın öyküsü.

Rusk kimselere görünmeden uzaklaşmayı becerir. Cinayet-ten az sonra Blaney yeniden Brenda'yı görmeye gelir. Kapı kilitli olduğu için döner. Ama Monica onu bürodan çıkarken görür. Mr. Oxford (müfettiş, Alex Mc Cowen) ondan Blaney'in giysilerini betimlemesini istediğinde, öylesine olağanüstü bir betimleme yapar ki, müfettiş şaşkınlığını gizleyemez. Bunun üzerine Monica "İşim gereği erkekleri çok keskin bir gözle gözlemlemeyi öğrendim" der.

Blaney olup biteni bilmediğinden Babs ile bir otelde bir gece geçirmeyi tasarlar. Babs parayı nereden bulduğunu sorduğunda, eski karısının cebine para koyduğunu söylemez. Soruyu geçiştirir. Otel odasına girer girmez Blaney giysilerini DDT ile temizlenmek üzere temizleyiciye yollar. Bir gece önce yoksullar evinde üzerine sinen kokudan kurtulması için bu gereklidir. Sabah uyandıklarında kapının altından bırakılan gazetede ki manşet pek iç açıcı değildir: "Kravatlı Bir Cinayet Daha". Oteldeki görevliler de aynı haberi okurlar. Gazete katilin giysilerini ayrıntılı bir biçimde betimler. Görevliler Blaney'den kuşulanırlar. Blaney ile Babs polis gelmeden çok önce pencereden kaçarlar. Başlangıçta Babs da Blaney'den kuşulanır. Blaney "İnsan on yıl evli kaldığı birine tecavüz eder mi?" der. Babs onun suçsuz olduğuna inanır. Blaney eski bir arkadaşının evine sığınır. Arkadaşı Johnny (Clive Swift) onlara bir yolunu bulup ülkeden kaçmalarını önerir. Paris'te açacağı barda onlara iş verebileceğini söyler. Babs ile Blaney ertesi sabah Victoria Gar'ında buluşmaya karar verirler. Kesme.

Müfettişin bürosu. Yakın çekim: Görkemli bir "British" kahvaltısı. Mr. Oxford kahvaltısını iştahla yemeği sürdürürken yardımcısı ile son cinayeti tartışır. Yardımcısı oldukça iştahlı olduğunu söylediğinde eşinin "Continental" yemekler öğreten

bir kursa gittiğini, sabahları onu "café complet" ile beslediğini söyler. Yardımcısı "café complet"nin ne tür bir kahvaltı olduğunu anlamaz. Müfettiş "Bir yudum kahveye boca edilmiş sıcak sütle, içi hava dolu bir çörek" der. Böylece onun yemekler konusunda pek hoşnut olmadığını anlarız. Bu arada laboratuvar sonuçlarını getiren uzman Blaney'nin durumunun pek parlak olmadığını vurgular. Blaney'nin otele ödediği paraların Brenda'nın cüzdanından çıktığına ilişkin kanıtlar olduğunu söyler. Dahası Forsythe müfettişi arayarak birkaç gün öncesine kadar katilin kendi işyerinde çalıştığını, Babs için endişelendiğini, Babs'ın giysilerini bırakarak bardan ayrıldığını söyler. Müfettiş "Günümüzde kadınların giysilerinden çok onurlarını bırakmaya hazır olduklarını" söyleyerek onu yatıştırmaya çalışır. Böylece müfettişin kadınlar konusundaki tutumu açıkça ortaya çıkar. Aslında onun da çizgili kravatı vardır. Erkeklerden herhangi biri katil olabilirdi. Rusk'ın $\mathcal{R}$ biçimindeki kravat iğnesini Richard Blaney de takabilirdi. Blaney içki sunuyor, Rusk ise meyve, sebze. Rusk patates çuvallarına daha yakın. Katil ceset taşımak için patates çuvalına gereksinim duyabilir. Öyleyse katil Rusk olmalı.

Rusk barda birasını yudumlarken, patates siparişleri üzerine konuşur. O sırada Babs gelir. Kalacak yeri yoktur. Forsythe, Babs bara uğradığında polisin onu da aradığını söyleyerek Babs'ı iyice ürkütmüştür. Rusk ona yardım etmeyi önerir. Babs geceyi Rusk'ın evinde geçirmeye karar verir. Kamera önde Babs ile Rusk arkada yola koyulurlar. Eve girerler. Kapı kapanırken Rusk'ın "Babs biliyor musun, sen tam benim aradığım kadın..." dediği duyulur. Kamera onları bırakır. Tek başına merdivenleri iner. Patates çuvallarını, tahta sebze kutularını taşıyan hamalların gelip geçtiği caddeye çıkar. Hitchcock az önce tüm ayrıntılarıyla tecavüz ve cinayete tanık olan izleyicinin bir ikinci tanıklığa dayanamayacağını düşünür.

İzleyici ne olup bittiğini bilir. Ama yine de Babs'a ne olduğunu görmek ister. Ama yönetmen izleyiciye müfettişin akşam

yemeğini gösterir. Mrs. Oxford mutfağa durmaksızın gelip gider. Balık çorbası, üzümlü bildircin gibi yemekleri sunmak çok da kolay değildir. Bu yemeklerin Fransızca adlarını bir çırpıda söyleyen eşinin ona ne getireceğini müfettiş pek kestiremez. Ama eşinin bitip tükenmez gelip gitmelerini fırsat bilerek tabağında yüzen balığı servis kâsesine atıverir. Böylece balıktan kurtulur. Bildircini güçlükle kesmeye çalışırken "İştahı yeniden kabarmadan bu hasta katil mutlaka bulunmalı" der. On yıllık evlilikten sonra müfettiş artık pek iştahlı değildir. Mrs. Oxford da sunduğu yemeklerle kocasının iştahsızlığını cezalandırır. Bu arada Hitchcock da izleyiciyi cezalandırır. Müfettişin yemeklere bakışını sergileyen öznel çekimler, izleyicinin müfettişle özdeşleşmesine ve onunla birlikte tiksinsmesine yol açar.

Aynı gece Rusk patates çuvalı ile evden çıkar. Çuvalı sebze kamyonlarından birine yükler. Eve döner. Kek yer, şarap içer. Sıra dişlerini karıştırmaya gelir. Kravat iğnesi yakasında değildir. İğneyi aramaya koyulur, ama bulamaz. Belleğini zorlar. Kesme. Babs'ın başı, kravatla boğulmuş boynu, karşı koymaya çalışan elleri ve parmaklarının arasında sıkışıp kalan kravat iğnesi.

Rusk kravat iğnesinin kanıt olduğunu bilir. Kamyona yetişip cesedin elinden iğneyi almaya karar verir. Rusk Babs'ın ellerine ulaşmak için çuvala daldığında toz toprak içinde kalır. Patateslerin arasında cesedi arar. Önce Babs'ın bacağına görür, Rusk bacağı çekiştirir, bacak öylesine fırlar ki küt diye Rusk'ın yüzüne vurur. Kurtulmaya çalışır, ama boş bir çabadır bu. Bacak bir kez daha Rusk'ın yüzüne vurur. Modleski, yıllar boyu kadın gövdesini parçalayarak, gövde parçalarını erkek izleyiciye haz alması için, fetiş nesne olarak sunan filmlerden Babs'ın intikam aldığını söyler (1988:109). Ne yazık ki bu intikam için olanak sağlayan yönetmen, kimilerinin "kadın düşmanı" olarak nitelendirdikleri Hitchcock. Ayak darbeleri ile sendeleyen Rusk yuvarlanırken çuvallardan boşalan patatesler kamyondan dökülmeye başlar. Toz, duman içindeki Rusk hapşırır. Kamyon so-

förü patatesler konusunda uyarılır. Şoför kamyonundan iner, arka kapağı kapar. Yeniden yola koyulurlar. Sonunda Rusk patateslerin arasında Babs'ın elini görür. Çuvalın içinde amansız bir çekişme başlar. Babs da kravat iğnesinin kanıt olduğunu bilir. Elini açmaz. Rusk çakısını çıkartır, Babs'ın parmaklarını keser. Kravat iğnesini alır. Bu sahnede de izleyicinin Rusk'la özdeşleşmesine yol açacak öznel çekimler oldukça çoktur. İzleyici **Sapık**'ta suç kanıtlarını yok etmeye çalışan Norman'la özdeşleşmişti. Bu kez ölü ile neredeyse sarmaş dolaş olan Rusk'la özdeşleşti.

Oysa ölü bir gövdeye dokunmak tabudur. Kimi yörelerde ölü bir gövdeye dokunan on ay kirli sayılır. Ölünün kullandığı bir şeyi kullanmak yasaktır. Uğursuzluk getirir. Güney Amerika yerlileri ölünün adını anmazlar. Ölülerin yaşayanları etkilediğine inanılır, ama bu inanç kendi içinde çelişkiyi de barındırır. Ölüler düşmandır. Bundan dolayı ölüye dolaylı olarak dokunduğu düşünülen akrabalarla da konuşmak yasaktır (Freud, 1913:78-84). Yasaları çiğneyen bedelini öder. Rusk'ın cezasız kalmayacağı açıktır.

Rusk patates çuvalından çıkar, kamyonundan atlar. Kamyon şoförlerinin uğradığı bir *café*'de toz topraktan arınmaya çalışır. Babs'ın öldürülmesi Johnny'nin eşi Hettie'nin (Billie Whitelaw) işine gelir. Blaney'den evi terk etmesini ister. Aslında Johnny, Babs'ı Blaney'nin öldürmediğini bilir. Çünkü cinayetin işlendiği saatte Blaney evdeydi. Bu konuda tanıklık etseler Blaney'nin kurtulması işten bile değildir. Hettie aranan bir kişiyi evlerinde alıkoydukları için tutuklanacaklarını söyler. Blaney evi terk eder. Rusk'a gider. Rusk onu evine alır. "Annem evin insanı içine alan sıcak bir yuva olduğunu söyledirdi. Annemi tanıyorsun değil mi?" der. Rusk işine döner.

Az sonra polisler gelir. Blaney'nin çantasından Babs'ın eteği ve kimlik kartı çıkar. Blaney suçlu olmadığını, katilin Rusk olduğunu söyler. Bu gerçeği sorgulama, yargılama sırasında durmaksızın yineler. Müfettiş etkilenir. Rusk'ı izlemeye başlar.

Rusk'ın fotoğrafını çektirir, fotoğrafla Monica'ya gider. Monica Rusk'ın dosyasını çıkartır. Rusk'ın Mr. Robinson adıyla büroya kayıt yaptırdığı, kadınlardan değişik beklentileri olduğu ortaya çıkar. Müfettiş "Acı çeken kadınlardan hoşlanıyordu, değil mi?" der.

Bu arada Blaney bir yolunu bulur, tutukevinden kaçar. Mr. Oxford akşam yemeği için eve gittiğinde eşine olup biteni aktarır. Rusk'dan kuşkulandığını söyler. Mrs. Oxford "Blaney'nin suçlu olmadığını sana söylemiştim" der. Müfettiş "Katil Rusk mı?" diye sorar. Mrs. Oxford "Evet" der ve nedenleri sıralamaya başlar. Mr. Oxford "Elimizde kanıt yok, sezgiyle bu sonuca varıyorsun, güçlü sezgilerinle bu gece benim ne tür yemekler beklediğimi bilebilir misin?" der. Mrs. Oxford "Patates, biftek, domuz bacağı" yanıtını verir. Yakın çekim. Domuz bacağı. Mr. Oxford eşine nasıl iz sürdüklerini anlatır. Patates çuvalında olup biteni anlatırken, domuz bacağına yemeğe çalışır. Yalnız pek başardığı söylenemez. Anlatmayı sürdürür. İz sürerek *café*'ye vardıklarını, yardımcısının orada kanıt aradığını söyler. Bu arada Rusk'ın *café*'de omlet, biftek, jambon, sosis ve patates yediğini de eklemekten edemez. Eşi mutfağa gittiğinde ağızındaki çıkartır. Kapı çalar. Müfettişin yardımcısı gelir. *Café*'de Rusk'ın giysilerini temizlemek için kullandığı fırçayı bulduğunu, laboratuvar sonuçları geldiğinde Blaney'nin suçsuz olduğunun ortaya çıkacağını söyler. Fırçayı koklarlar. Fırça buram buram patates kokar.

Mrs. Oxford Blaney için üzülür. Müfettiş davayı yeniden açacağını söyler. Mrs. Oxford Blaney'i yemeğe çağırmayı düşünür. Ona ördek pişirmeyi tasarlar. Mr. Oxford "Tutukluyken yediği şeylerden sonra her şeyi yiyebilir" der. Blaney'nin yiyecek ve içeceklerle başı derttedir.

Bar'da çalışırken bir tek attığı için işten atılır. Daha sonra bar'a gittiğinde son meteliği ile aldığı içkinin miktarı konusunda tartışır. Rusk'ın ona verdiği üzüm paketini fırlatır. Brenda ile yemek yerken içki bardağını kırar. Bu konuda onun başına

gelebilecek en son felaket Mrs. Oxford'un pişireceği ördek olabilir.

Müfettiş Blaney'nin tutukevinden kaçtığını öğrenir. Onun nereye gideceğini çok iyi bilir. Blaney Rusk'ın evine gider. Rusk'ın yatakta olduğunu düşünür. Elindeki demir çubukla Rusk'a vurur. Darbelerin etkisiyle bir kol ansızın yataktan düşer. Az sonra yatakta yatanın Rusk değil, son kurban olduğunu anlarız. Müfettiş geldiğinde Blaney suçlu olmadığını anlatmaya çalışır. Müfettiş kapıya döner. Ayak sesleri duyulur. Gelen Rusk'tır. Müfettiş Rusk'a "Kravat takmamışsınız" der. Rusk bir şeyler söylemeye çalışır. Sesi çıkmaz. Cesedi koymak için getirdiği sandığın üzerine oyuncuların adları biner.

Röntgenci Fallus'u Annesine Kaptırdı: Kuşlar

1920'lerde *Melanie* Klein (filmin kadın kahramanının adı da Melanie), bebeğin, bilinçdışında annenin onu yutacağı üzerine düşlemler (fantezi) ürettiğini vurgulamıştı. Klein'e göre bu düşlemin kaynağı da bir düşlem. "Saldıran anne düşlemi, başka bir düşlemden, babanın cinsel ilişkide anneye saldırdığı düşlemininden kaynaklanıyor. Bebek, anne ve babasını düşlemlerinde ısıyor, paramparça ediyor ve eziyor. Yutan anne düşlemi ile de cezasını buluyor (Klein'dan aktaran Kaplan, 1992:108). Sadist olmayı seçen, acı çekmeyi de göze alır. Başkalarına acı vermenin bedelini öder.

Klein sürdürüyor. Bebeğin bilinçdışında iki annesi var. Bu iki anne bebeğin anne memesi ile kurduğu ilişkiden kaynaklanıyor. Sütle dolu meme "iyi", boş meme "kötü", çocuk giderek süt veren anne memesinin annenin gövdesi olduğunu da anlıyor. Bu annelerden biri "ideal", öbürü ise şeytansı ya da *fallus*'un ta kendisi (Kaplan, 1992).

1920'lerde çözümlemeler annenin bebeği benimseyip benimsemediği sorunu üzerinde yoğunlaşıyordu. Araştırmacılar çözümlemeler ve deneyimler sonunda, annenin, kendi annesi ile

geçmişte kalan ilişkisinin, onun annelik edimini etkilediğini ortaya çıkarıyordu. Anne çocukluğunu anımsıyor ve doyum bulmamış isteklerini çocuklarına yansıtıyor. Böylece annelik yapma gereksinimi doyuma ulaşıyor ve annenin kendi annesi ile olan ilişkisi onun kendi çocuklarına olan davranışını belirliyor. Penise imrenmenin yol açtığı erkek kimliği ise anneliği başarılı bir biçimde gerçekleştirmesini engelliyor (Kaplan, 1992). Böylece *fallus*'lu anneler ortalığı kasıp kavuruyor. Bu anneler beyaz perdeye de yansıyor. **Rebecca**'da (1940), **Sapık**'ta (1960), **The Birds**'de (Kuşlar, 1963) ve **Marnie**'de (1964) ansızın karşımıza çıkıveriyorlar.

Karen Horney edilgin olmayı yadsımanın toplumsal nedenleri olduğunu biliyor. Yine de Freud'un kadın ve edilgin olma arasında kurduğu ilişkiye sarılıyor. Kadın dünyasını yadsıyan kız çocuk cinsel rolünü değiştiriyor. Erkeksi eğilimler, düşlemler geliştiriyor. Anne olduğunda bu tür eğilimleri, çocuklarını baskı altına alma isteğini ortaya çıkarıyor (Horney'den aktaran Kaplan, 1992:109). Böylece erkeğe özgü yetkeyi ele geçiriyor. Sıkı denetim çocuklar için kaçınılmaz yazgıdır artık. Yalnız Horney kimi kez annelerin "çocukları baskı altına alma" isteğine bir savunma geliştirdiklerini, onlara ilgisiz kaldıklarını söylüyor. Bu ilgisizlik çocuğu bırakıp uzaklara gitme boyutuna da varabiliyor.

Tıpkı **Kuşlar**'daki Melanie'nin (Tippi Hedren) annesi gibi. Melanie, annesini, bir erkekle ilişkiye girerek yitirmekten korkuyordu. Yeniden Horney'ye dönelim. Erkek yetkesini ele geçiren kadınlar kızlarına aşırı düşkünler. Bu açıdan oğullarına aşırı düşkün annelere de çok benziyorlar. Kızlarının erkeklerle ilişki kurmasını engelliyorlar. Kızlarının yaşamını acımasızca yönetiyorlar. Erkeklerin canavar, kadınların acı çeken yaratıklar olduğunu söyleyerek kızlarının da kendilerine aşırı bağlanmasını sağlıyorlar (aktaran Kaplan, 1992:109). Oysa Melanie'nin annesiyle bu tür bir ilişkisi yok. Annesini yitirmekten korkmuyor. Çünkü annesi yok.

Melanie *görünürde* bu tür bir ilişkiyi aramıyor. Mitch'e (Rod Taylor) ahlak ve namus konusunda çok tutucu olan teyzesine "uygunsuz" sözcükleri söylemeyi beceren bir papağan alacağını söyler. Mitch "Senin bir anneye gereksinimin var" der. Melanie "Kendi anneme gereksinimim yok" der. (Acaba başka annelere mi gereksinimi var?) Annesinin, âşığı için onları Melanie on bir yaşındayken, terk ettiğini söyler. Mitch'e anne sevgisini bilip bilmediğini sorar. Mitch bir an duraksar. Bildiğini söyler. Duraksama Melanie'yi kuşkulandırır. "Terk edilmiş olmak daha mı iyi?" diye sorar. Mitch "Sanırım sevilmek daha iyi", der.

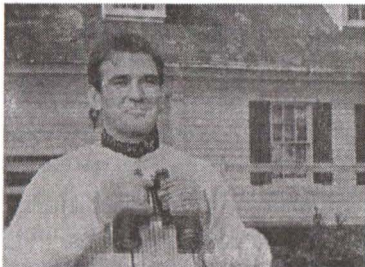
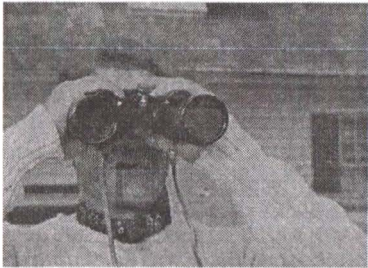
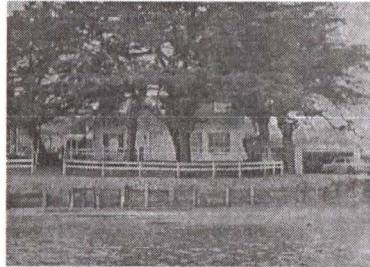
Melanie belki de özenir. Kız çocuk annesine yakarır: "Ağzıma girdin ve ben boğuldum. Sen dışarıda kalmayı sürdür. Kendini ve kendin olan beni de dışarıda bırak. Boğulma, ama senden bana geçenle beni de boğma. İkimizin de ayrı ayrı burada olmasını öyle çok istiyorum ki! Bu durumda ne sen beni yok edersin ne de ben seni" (Luce Irigaray'den aktaran Gallop, 1982:114). Kız bebek güçsüz. Denetimin annenin elinde olduğunu düşünüyor. Yalnızca yakarıyor. İki gövde öylesine iç içe ki. Ama yutma, içine alma edimini gerçekleştiren anne. Yaşamın, ölümün, kimliğin yönetimi *fallus*'lu annenin elinde. Oral dönemde erkek çocuğun da kız çocuğun da sevgi nesnesi ya da özdeşleşme nesnesi anne. Kız çocuk Oidipus karmaşasında anneden bir süre için ayrılır, karmaşayı atlattıktan sonra, anne ile yeniden, bu kez belki de bir daha ayrılmamak üzere özdeşleşir. Erkek çocuk anne ile olan ilişkisini yadsıyarak erkek kimliğini edinirken, kız çocuk anne ile birlikteliğini sürdürür. Nancy Chodorow, ergenlik döneminde, Oidipus öncesi dönemdeki anne-kız bağının yeniden ortaya çıktığını vurgular (aktaran Kaplan, 1992:33). Annesi onu terk ettiğinde Melanie on bir yaşındaydı. Öyleyse özdeşleşme konusunda boşluk vardır. Acaba Melanie yaşamını anlamlı kılmak için mi Berkeley Üniversitesi'nde anlambilim çalışıyor? Aslında Melanie durmaksızın çalışır. Her günü doludur. Pazartesi ve çarşambaları havaalanında çalışır. Ama yaptığı işin uçmakla ilgisi yoktur. Salı günleri anlam oyunlarına ayrıl-

mıştır. Perşembe günü ise Kore'li bir öğrencinin okul giderleri için para toplar. Cuma günleri özgürdür. Kuş satan mağazalara gidip kuş satın alır.

Film siyah beyazla başlar. Bu karşıt renkleri üzerinde taşıyan Melanie kuş satan mağazaya yaklaşır. Kapıda Hitchcock'la karşılaşır. Yönetmen de siyah bir takım elbise giymiştir. Ama köpekleri beyazdır. Görevli bayan da bir rastlantı siyah beyazı yeğlemiştir. Melanie ile Mitch karşılaşır. Mitch önce siyah bir kuşa göz atar, sonra da Melanie'ye. Muhabbet kuşu aradığını söyler. Görevli gibi davranan Melanie onu beyaz muhabbet kuşlarına götürür. Melanie başlangıçta Mitch'in beklediği kurtarıcı olduğunu pek anlamaz. Mitch ise olacakları çok iyi bilir. Melanie'nin başını kuşlar gibi dik tuttuğu gözünden kaçmaz. Melanie'nin boş bulunarak kafesten kaçırdığı kuşu siyah şapkasıyla yakaladığında "Hadi bakalım Melanie Daniels yaldızlı kafesine geri dön" der. Melanie şaşkındır. Ama az sonra kendini toplar ve iz sürer. Siyah beyaza yeşil eklenir. Melanie yeşil telefonla bir arkadaşını arayarak Mitch'in adresini öğrenir. Koyu yeşil muhabbet kuşlarını alarak, açık yeşil giysisi ve açık kahverengi vizon mantosu ile Mitch'in evine gider. Onun hafta sonlarını Bodega Körfez'inde geçirdiğini öğrenir. Melanie yola koyulur. Yol oldukça dönemeçlidir. Melanie sivri ayakkabısı ile gaza basar. Kuşların sivri gagaları dönemecin yönüne göre sağa sola eğilir. Melanie, erkek kurtarıcının bu kez annesiyle birlikte geldiğini bilmeden bu serüvene atılır. Belki aradığı da budur. (Melanie'nin annesi yoktur, babası vardır. Mitch'in ise annesi vardır, babası yoktur.) Melanie Bodega Körfez'inde bir dükkâna girer ve Mitch Brenner'in¹ evini sorar. Dükkân sahibi, Melanie'yi caddeye çıkarır ve evin bulunduğu bölgeyi göstermeye çalışır. Bu sırada yoldan yeşil bir otomobil geçer. Melanie, Brennerleri şaşırtmak istediğini kimseye görünmeden arka kapıya ulaşmak istediğini söyler. Arka kapıya ulaşmak için deniz yolunu seçmek zorundadır. Dükkân sahibi bu konuda yardım

1 Brenner: Almanca'da "ateş yakan" anlamına gelir.

edebileceğini söyler. Telefon etmek için içeri girer. Yoldan yeşil bir kamyonet geçer. Melanie kamyoneti görür. Çok sonra, bu kamyonetin, Mitch'in annesinin, Lydia'nın (Jessica Tandy) olduğunu anlarız. Yeşilin bir başka tonu da Melanie'nin üzerindedir. Lydia istemediği için Mitch'le ilişkisini kesmek zorunda kalan Annie Hayworth¹ (Suzanne Pleshette) ise beyaz ya da kırmızıyı yeğler. Ama soyadını taşıdığı Rita Hayworth kadar "ateşli" olduğu söylenemez. Mitch, annesinin isteği doğrultusunda davranır. Annie'den vazgeçer.



¹ Okulun öğretmeni, Mitch'in eski sevgilisi.

Melanie motorla eve yaklaşır. Yeşil kamyonetin evden uzaklaştığını görür. Mitch de evin dışındadır. Yine de sessiz olmaya özen gösterir. Muhabbet kuşlarının durduğu kafesi bırakır ve çabucak uzaklaşır. Mitch onu görür. Kıyıda dürbünle röntgenler. Melanie başını bir kuş gibi dik tutar, ama bir martının hedefi olmaktan kurtulamaz. Yaralanır. Mitch ona ilk yardımını kıyıdaki lokantada yapar. Anne ansızın çıkagelir. Oğlu ile oğlunun yaşamına girecek kadın arasında durur. Annesi Mitch'e ne yaptığını sorar. Mitch postadan alınacak bir şeyler olduğunu söyler, daha doğrusu ne söylediği pek anlaşılmaz. Annesi ile Melanie'yi tanıştırmak ister. Çerçeve de ana oğul yan yana dururlar. Melanie ise tam karşıdadır. Hitchcock keser. Melanie Anne'ye "Merhaba!" der. Hitchcock yeniden keser. Çekim ölçeği yakın: Anne. Uzun bir süre Anne ile baş başa kalırız. Yakın çekim özdeşleşmeye olanak sağlar. Mitch, annesine Melanie'nin hafta sonu için geldiğini, kız kardeşi Cathy (Veronica Cartwright) için kuş getirdiğini, onu akşam yemeğine çağırdığını söyler. Bu uzun birliktelik sona erer. Hitchcock, Mitch ile Melanie'ye döner. Ama onlarla olan birlikteliklerimiz çok kısa sürer. Anne, Mitch'e, Melanie'nin onlara ne kuşu getirdiğini sorar. Mitch, Melanie'nin muhabbet kuşları getirdiğini söyler. Anne "Anladım" der. Yakın çekimler son bulur. Mitch annesini yanına alır. Melanie onların tam karşısındadır. Mitch akşam yemeğine gelmesi için Melanie'yi zorlar. Melanie kararsız görünür, belki de bir erkekle birlikte bir anne bulmak onu şaşırtmıştır. Sonuçta Bodega'da kalmaya karar verir.

Kalabileceği yer Annie'nin evi olabilir. Melanie Annie'ye yerleşir. Kuşların sayısı giderek artar. Annie göçün sürmesine şaşıır.

Melanie yemeğe gittiğinde, Cathy, Anne ve Mitch'in karşıdan ona doğru geldiklerini görür. Cathy ona doğru koşar. Muhabbet kuşlarının dişi mi erkek mi olduğunu sorar. Bu arada kamera Anne'yi seçer, yalnızca onu gösterir. Görüntüde başat olan Anne'dir. Mitch onu izler. Melanie'ye doğru ilerler. Bir an,

Anne ortada olmak koşulu ile, yan yana dururlar. Anne ilerler, Melanie ile Mitch onu izler, Anne önde, üstelik aralarındadır.

Eve girdiklerinde, Anne telefona doğru ilerler. Mitch Melanie'nin kürkünü asmak üzere salondan çıkar. Anne'nin yüzü izleyiciye dönüktür. Salonun karşı köşesindeki Melanie ise izleyiciye ya da Anne'ye arkasını döner. İki kadın arasındaki uzaklık oldukça büyüktür. Telefonun yanındaki siyah masa lambası aralarındaki tek belirgin nesnedir. Melanie Mitch'le konuşur, pencereden dışarı bakar. Ama telefonla konuşmayı sürdüren Anne'ye dönüp bakmaz. Mitch içki getirir. Anne'nin arkasında duran uzun kanapenin sol köşesine Melanie oturur. Sağ köşede Mitch ayakta durur. Anne yine önde üstelik aralarındadır. Mitch ayağa kalkar, Melanie'ye doğru yürür, Melanie'nin önünde durur. İzleyici Anne'yi, Mitch'i görür. Ama Mitch'in arkasındaki Melanie'yi göremez. Az sonra Melanie piyano çalar. Arkada masayı toplayan Mitch ile Anne hoş bir çift oluştururlar. Cathy, Melanie'yi doğum gününe çağırır. Mutfakta kirli bulaşıklarla uğraşan Anne, kendisine yardım etmekte olan oğluna, Melanie üzerine gazetede pek çok şey okuduğunu söyler: Roma'da çıplak havuza atlamak gibi. Daha sonra Mitch bu olayı Melanie'ye anımsatır. Melanie bu olayın konuşulmasından hiç hoşlanmaz.

Annie'nin evine döndüğünde canı sıkındır. Annie ona "Küçük Hamlet'i nasıl buldun?" diye sorar. Melanie, Mitch ile bir ilişkisi olmadığını söyler. Annie Melanie'den kuşkulamaz. Çünkü Annie'ye göre Mitch'in bir kızla ilişkisi olamaz. Annie, Mitch'in babasının ölümünden az sonra Anne ile tanıştığını, Anne'nin ondan hoşlanmadığını anlatır. Varlığı ile onu rahatsız ettiğini düşünür. Yine de Annie onun "tahakküm" eden bir anne olmadığına inanır. "O korkuyor, bir kadının oğluna, Lydia'nın ona verebileceği bir şeyi, sevgiyi vermesinden korkuyor" der. Melanie, bu açıklamadan sonra onun "tahakküm" eden anne olduğuna inandığını söyler. Annie "Lydia Mitch'i yitirmekten korkmuyor, terk edilmekten korkuyor" der. Melanie "Birileri ona bir kız evlat kazanacağını söylese" der. Annie bunun boş bir

çaba olduğunu söyler, çünkü Lydia'nın (Anne'nin) kızı vardır. Acaba?

Ansızın bir ses duyarlar. Kapıya koşarlar. Sokak kapısına çarparak ölen kuşu gördüklerinde oldukça şaşırırlar. Annie "Zavallı yavrucuk, karanlıkta yolunu şaşırmış olmalı" der. Filmin sonunda Melanie kuşların saldırısına uğradığında Anne, Melanie'ye "Zavallı yavrucuk" der.

Cathy'nin doğum günü partisinde, kuşlar, çitlerin çevrelediği bahçede (kafes) oynayan çocuklara saldırır. Kuşların saldırısı anlamsızdır. Tıpkı Melanie'nin yaşamı gibi. Martinin ya da serçenin canavar olduğunu düşünmek çok güç. Çaresiz eve (kafes) kapanırlar. Anne perdeleri çeker. Bir şeyler yemeğe çalışırlar. Küçük siyah serçeler şöminenin bacasından aşağıya oluk oluk iner. Mitch onları evin dışına çıkartmaya çalışır. Saldırı sırasında Anne'nin çok sevdiği bir fincan da kırılır. Saldırıdan sonra polis gelir. Polis de olaylara bir anlam veremez. Polisin soruşturması sırasında, giyim tarzları, inci takıları ile iki kadının benzerliği vurgulanır. Melanie, Anne'nin çeşitlemesidir. Üstelik Melanie kırılan fincanı için üzülen Anne'ye anlayışla bakar, onun duygularını anlar.

Lydia yeşil kamyonetine atlar, yakın komşusunu yoklamaya gider. Önce çay fincanlarının, sonra yakın komşunun öldüğünü görmek onu derinden sarsar. Haykırmak ister. Haykıramaz. Çaresiz eve döner.

Melanie üzüntüyle yatağa uzanan Anne'ye çay götürür. Anne güçlü olduğunun bilincinde değildir. Anne yakınıdır. Güçlü olmadığını, ölen eşini özlediğini söyler. Yalnızdır. Konuşacak kimse yoktur. Cathy çocuktur. Mitch'in ise kendi yaşamı vardır. Anne, onunla birleşik varlık oluşturacak, ergenlik çağını geçirmiş bir kız çocuğa gereksinim duyar. Melanie onu dinler. Anne "Seni sevip sevmeyeceğimden emin değilim" der. Aslında sevmeye başlamıştır bile. Cathy'yi okuldan almak üzere odadan çıkan Melanie'ye ilk kez "Melanie, çay için teşekkür ederim" der.

Kuşlar yeniden saldırıya geçer. Annie ile Melanie çocukları okulun dışına çıkarırlar. Melanie, Cathy ile bir arkadaşını otomobile (kafes) bindirir. Kuşları uzaklaştırmak için kornaya basar. Daha sonra lokantaya gider. Babasını arar. Lokantada saldırı üzerine konuşulur. Saldırıya tanık olmayanlar, inanmakta güçlük çekerler. Ama az sonra kuşlar yeniden saldırıya geçer. Melanie lokantadan çıkmak zorunda kalır. Telefon kulübesine (kafes) sığınır. Kuşlar gagalarıyla camı kırmaya çalışırlar. Kuşlar başarmak üzeredir. Ama Mitch (kurtarıcı) Melanie'yi kulübeden alır. Lokantaya götürür. Kadınlardan biri kameraya bakarak Melanie'yi suçlar. "Sen kimsin, buraya neden geldin? Sen şeytanın tekisin" diye bağırır. Melanie suçlu ise Melanie ile özdeşleşen izleyici de suçlu.

Başlangıçtan bu yana pek çok ayrıntı, izleyicinin Melanie ile özdeşleşmesine yol açacak biçimde düzenlendi. Melanie'nin seçimi rastlantı değil. O yıllarda Tippi Hedren reklam filminde oynuyor. Gençten biri San Francisco sokaklarında yürümekte olan Tippi Hedren'a ıslık çalıyor. Tippi dönüyor ve gülümsüyor. Hitchcock "Yoldan geçerken tanımadığınız birine otomobil çarptığında 'tüh tüh ne kötü' dersiniz ve yürürsünüz. Ama otomobilin çarptığı adam erkek kardeşiniz ise durum değişir" diyor. Cary Grant ya da Tippi Hedren izleyiciye yabancı değil. Hitchcock izleyicinin film başladığında "Reklamda oğlana göz kırpan kız" diyeceğinden emin. Film de reklamdaki çekime benzer bir çekimle başlıyor (Kapsis, 1987). Hitchcock haklı. İzleyici tanış olduğu kişiyi kayırıyor, onunla özdeşleşmekte güçlük çekmiyor.

Eve (kafes) döndüklerinde Mitch tüm kapıları ve pencereleri kalaslarla kapatır. Kuşların saldırısı için önlemler alınır. Mitch Brenner, kuşların bacadan girmesini önlemek için, şömineyi yakmaya çalışır. Elleri kan içinde kalır. Hitchcock çok önceden kırmızı ile ilgili hazırlık yapmıştı: Annie'nin kazağı, posta kutusu, çocukların giysileri, şemsiyeler, balonlar, yastıklar. Kuşlar uzaklaşır. Görüntüdeki başat renk Anne'nin üzerindeki toprak rengi ya da kahverengidir. Şömine yanar. Melanie yorgunluktan

uyuyakalan Mitch'i uyandırmak istemez. Tavan arasından gelen seslerin ne olduğunu anlamak için yukarıya çıkmaya karar verir. Kafesteki kuşlara göz atar. Yeşil muhabbet kuşlarının gagalarının kırmızı olduğunu yeniden görürüz. Merdiven başındaki yeşil bitkiyi geçer. Tavan arasının kapısını açar. Kuşlar Melanie'ye saldırır. Melanie yaralanır. Yeşil giysinin üzerinde artık kırmızılar vardır. Anne onu gördüğünde "Zavallı yavrucuk" der. Onun yaralarını sarar, ona bakar. Mitch hastaneye gitmeleri gerektiğini söyler. Sessizce evden dışarı çıkar. Siyah beyaz kuşların arasından garaja doğru yürür. Kapıyı açar. Yeşil kamyoneti görürüz. Mitch otomobilin radyosunu açar. Radyodan saldırı ile ilgili haberleri dinler. Yetkililerin saldırıya bir anlam veremediklerini öğrenir. Otomobili siyah beyaz kuşların arasından evin önüne getirir. Melanie Anne'nin kollarındadır. Otomobile doğru yürürler. Bu kez Melanie, Mitch ile Anne'nin ortasındadır. Üzerinde, Anne'nin koyu kahverengi mantosu ile bütünleşen açık kahverengi kürkü vardır. Anne Melanie'ye otomobile (kafes) binmesi için yardım eder. Cathy muhabbet kuşlarını alıp alamayacağını sorar. Kuşlar kafeste oldukları sürece masum kalmayı başarırlar. Özgür olduklarında anlamsız, nedensiz şiddetin kaynağı olabilirler. Bundan dolayı Mitch Cathy'ye muhabbet kuşlarını alabileceğini söyler. Onlar da otomobile binerler. Melanie başını Anne'nin omzuna koyar. Anne gülümser. Geç de olsa buluşmanın tadını çıkarırlar. Melanie Anne'nin omuzunda uyar.

Anne birleşik varlık olmaktan hoşnut. Kız çocuk ise "İkimizin de ayrı ayrı burada olmasını öyle çok istiyorum ki!" dediğini unutmuş görünüyor. O da birleşik varlık olmanın tadını çıkarıyor. Anne Melanie'yi yutuyor. *Fallus*'un gücü annede artık. Bundan böyle Melanie'nin yaşamına da o anlam verecek.

Kristeva, İlkel Baba'nın çok ortalıkta olduğunu, bu açıdan pek tehlikeli olmadığını söyledi (aktaran Gallop, 1982:118). *Fallus*'lu anne pek ortalarda görülüyor. Onun için de tehlikeli. Kristeva o görünmeyen *fallus*'u ortaya çıkardı.

Röntgenci Baba Tablo'dan Röntgenliyor: Kuşku

Sinema salonu karanlık. Yalnızca mavi var. Mavinin üzerinde tanıtma yazıları beliriyor. **Suspicion** (Kuşku,1941). Mavi sürüyor. Yöneten Alfred Hitchcock yazısından sonra film başlamıyor. Önce karanlık var. Görmek olanaksız. **Sapık**'ta (1960) olduğu gibi bilinçdışına mı uçuyoruz? Bir erkek bir kadının ayağına basıyor ve özür diliyor. Trenin tünele girdiğine aldatmadan kompartıman değiştirmeye kalkan Johnny Aysgarth (Cary Grant), kompartımanda sessizce kitabını okuyan Lina'yı (Joan Fontaine) şaşırtır. Lina yakını göremez. Gözlük kullanmak zorundadır. Lina'nın bakış açısından Johnny'i seyrederiz. Bu başlangıç (Lina'nın bakış açısı) film boyunca sürer. Lina **Çocuk Psikolojisi** adlı kitabını okumayı sürdürür. Görevli biletler için geldiğinde Johnny'nin biletinin birinci sınıf olmadığını anlarız. Johnny çok rahattır. Farkı ödemek için gereksindiği parayı Lina'dan ister. Lina çantasını açar ve parayı verir. Lina gazeteyi eline aldığı anda Johnny'nin fotoğrafını görür. Üstelik yanında şık bir kadın vardır. Johnny'e bakar. Johnny uyuklar.

Yeniden karanlık. Bu kez at yarışlarının yapıldığı alan çevresinde Johnny'i mavi binici giysileri ile görürüz. Fotoğrafçı

onun fotoğrafını çekmek ister. Kadınlar onunla birlikte fotoğraf çektirmek için can atarlar. Johnny merceğe bakmak yerine, yabancı atı dizginlemeye çalışan güzel kadına bakar. Siyah binici giysileri içinde gülümseyen Lina'yı, Lina bu kez gözlüksüz de olsa, Johnny hemen tanır. Onunla tanışmaya karar verir.

Kadın arkadaşları, içlerinden gelmese de, Johnny'e yardım ederler. Lina'nın evi: Hitchcock tanıtma yazılarındaki maviyi, halıya, Lina'nın hemen yanındaki abajura ve Lina'nın giysilerine taşır. Şık bayanlarla, Johnny çıkagelir. Johnny ile tanışmadan önce Lina gözlüklerini çıkarır. Johnny'i gözlüksüz tanır. Johnny birlikte kiliseye gitmeyi önerir. Lina öneriyi benimser. Giyinmek için yukarıya çıktığında annesi onu engellemeye çalışır. (Hitchcock maviyi annenin giysisine de taşır.) Lina kararlıdır. Johnny, Lina'dan, trende onu ilk kez gördüğünde giydiği şapkasını giymesini ister. Freud'a göre şapka (kalkık orta parçası ve sarkık yan parçaları ile) erkek cinsel organının ya da organlarının simgesidir (1899:478-479). Lina söz dinler, şapkasını giyer. Kiliseye yaklaştıklarında Johnny onu yürüyüşe çıkmak için zorlar. Rüzgârlı tepede Lina'nın şapkası uçar. Johnny, Lina'yı ansızın ellerinden yakalar. Lina direnir. Johnny "Seni öldürecekimi mi sandın?" der. Saç biçimini (Lina saçlarını arkaya toplar) beğenmediğini söyleyerek, Lina'nın topuzunu çözer ve at kuyruğuna benzer (çıkıntı olarak da yorumlanabilecek) bir uzantı oluşturur. Lina, gazetedeki fotoğrafta Johnny'nin yanında duran kadına hiç benzemediğini anımsar. Johnny ise bu tür benzerlikler aramanın gereksiz olduğunu düşünür. "Beni atınla karşılaştırmıydın?" diye sorar. "Ağzına gem vurulabilecek olsam seni dizginlemekte hiç güçlük çekmezdim" diyerek Lina onu atıyla karşılaştırabileceğini açıkça ortaya koyar.¹ Ama Johnny denetim altında olduğunda da onu öpebileceğini söyler ve Lina'yı öpmeğe yeltenir. Lina onu engeller kuşkusuz. Çünkü Johnny, Lina'ya özgür davranışlarıyla yabancı bir atı anımsatır. Yeniden

¹ Johnny ile at arasında kurulan benzerlik ilişkisine ve bu eğretilenmenin film boyunca sürdüğüne ilk kez değinen araştırmacı Spoto (1977: 118). Bu yazıda, eğretilmeden yola çıkarak kendi yorumumuzu geliştirmek istiyoruz.

Freud'a dönelim: "Yabanıl hayvan ya da yabanıl at, ego'nun korktuğu, bastırmak için büyük savaş verdiği, *libido*'nun yerine geçen simgedir (1899:536). Engellenmek Johnny'nin hoşuna gitmez. Lina saçlarını düzeltmek için çantasından aynasını çıkartır. Johnny onu aynaya bakan bir maymuna benzetir. Libido-sunu bastırdığı için ona "maymun surat" adını takar. (Kuşkusuz, Johnny, ona neden "maymun surat" adını taktığının bilincinde değildir.) Film boyunca ona bu takma adla seslenir. "Genellikle maymun ya da diğer hayvan adları küfür olarak kullanılır (Freud, 1899:531). Lina saçını düzeltir. Johnny yeniden onu öpmeğe yeltenir. Kesme. Yakın çekim. Lina çantasını kapatır. Freud'a göre kutular, sandıklar, içi boş nesneler ve kaplar rahim yerine geçen simgelerdir. İmgelem bu tür nesnelerin erkek cinsel organı yerine kullanılmasına izin vermez. Tıpkı uzun ve sert nesnelerin, silahların, kadın cinsel organı yerine kullanılmasına izin vermediği gibi (1899:471-476). Lina eve geç kalmak istemez. Babasının geç kaldığı için ona kızacağını düşünür.

Eve yaklaştığında Baba'sının sesini duyar. Kapının önünde durur. Baba Lina'nın evlenmemesi gerektiğini düşünür. Paraya da gereksinimi olmadığına göre evlenmesi için hiçbir neden yoktur. Baba acıktığını söyler ve Lina'nın geleceği ile ilgili konuşmasını keser. Lina, Johnny'nin arkasından geleceğini bilir. Döner, Johnny ile göz göze gelir. Ansızın Johnny'i dudaklarından öper.

Eve girer. Yemeğe katılır. Neden geç kaldığını açıklar. Baba Johnny'i yargılar: Johnny serserinin tekidir. Baba içtikleri içkinin at sidiğine benzediğini söyler. Her şişede aynı tadı sürekli olarak bulmak güç gerçekten. Lina içkinin tadı üzerine konuşacak durumda değildir. Baba'sına Johnny'i neden yargıladığını sorar. Johnny kumar oynarken hile yapan düzenbazın biridir. Lina, yine de onunla çıkmaya karardır.

Johnny New York'a gider. Lina ondan mektup alma umu-duyla yaşamını sürdürür. Lina Johnny'i arar. Ona ilk kez "maymun surat" dediği tepeye gider. Lina yalnızdır. Lina boğulur.

Kesme. Balo için bir çağrı duyurusu: "Mr. ve Mrs. McLaidlaw¹ sizleri 7 Mart Perşembe gecesi..." Lina baloya katılmayı düşünecek durumda değildir. Ama balodan az önce bir telgraf alır: "Av için düzenlenen partide görüşürüz. Gülümsemeni getirmeyi unutma." Lina mavi sabahlığını çıkartır, siyah dantelli oldukça şık ve görkemli sarı tuvaletini giyer. Balo salonuna iner. Gözleri kapıdadır. Johnny çağrılı olmadığı baloya gelir. Çünkü onu bekleyen biri olduğunu bilir. Bekleyenle dans eder. Dansla yetinmez. Onu dışarı çıkartır. Otomobile bindirir. Ona şimdiye dek otomobilde öpüşüp öpüşmediğini sorar. Lina öpüşmediğini ve denemek istediğini söyler. Onun böylesine açık yürekli olması Johnny'nin hoşuna gider. Lina Johnny'e onu sevdiğini söyler. Açık sözlü ve yürekli güzel kadına Johnny çoktan tutulmuştur.

Eve dönerler. Lina onu en sevdiği odaya götürür. General McLaidlaw'un portreden röntgenlediğini düşünmeden öpüşürler. Johnny ansızın Baba'yı görür. Johnny Baba'nın ona güvenmediğini çok iyi bilir. "Bildiklerini kızına söyle" der. Lina bu uyarıya aldırmaz. Baba'sına onu sevdiğini söyler. Johnny tabloya döner. Lina ile evlenmek istediğini söyler. Baba yanıt vermez. Lina ile Johnny dans ederler.

Lina evden kaçar. Balayından döndüklerinde Lina'nın giysisinde evdeki koltuklarda, duvarlarda sarının başat olduğunu, ama mavinin (Johnny'nin giysisi ile perdeler de) direndiğini görürüz. Az sonra Lina Johnny'nin borcu olduğunu, üstelik bu borcu ödeyecek parası olmadığını öğrenir. Lina şaşırır. Bir an onunla parası için evlendiğini düşünür. Bu olasılık gerçek olmaz. Johnny para için evlenmiş olsaydı Lina'dan çok daha paralıısını bulabilirdi. Lina "Sen bir bebeğin" der. Böylece çocuk psikolojisi kitabı okumanın yararını görür. Lina için erkekler ya bebektir ya da yabanıl at. Lina ata binmeyi sürdürür. Eşinin yakın dostu Beaky Tweak'te (Nigel Bruce) tanışır. Beaky,

1 *lay, laid, laid*: sermek, koymak, yüklemek, vb.
laid: biriktirilmiş gelecek için saklanmış.
law: yasa.

Johnny'nin at yarışlarına gitmeyi sürdürdüğünü, Johnny'e pek güvenmemesi gerektiğini söyler. Bu uyarının ardından Lina Baba'sının onlara düğün armağanı olarak gönderdiği iki antika iskemlenin ortaldan yok olduğunu fark eder. Beaky olup biteni hemen anlar. Johnny'nin onları at yarışlarında oynamak için satmış olabileceğini söyler. Lina yeniden mavi giysilerine döner. Johnny at yarışlarından elde ettiğini söylediği parayla iskemleleri geri alana dek mavi sürer. Bu mutlu olayı kutlamak için kadeh kaldırır. Lina brandy'nin Beaky'e dokunduğunu öğrenir. Johnny "Beaky'nin ölümü brandy'den olacak" der.

Yaşam yeniden düzene girer. Sarı ve sarının tonları yeniden Lina'nın gözde rengi olur. Lina ata biner ya da Johnny'e dedektif öyküleri almak için kitapçılara gider. Johnny bu tür öykülere bayılır. Lina yine kitap almak için dışarı çıktığında Johnny'nin at yarışlarından kazandığını söylediği paranın gerçek kaynağını öğrenir. Evden ayrılmaya karar verir. Mektup yazar. Ama pek çok Hitchcock kahramanı gibi (**Sapık**'taki Marion, **Ölüm Korkusu**'ndaki Judy) mektubu yırtar. Baba'nın ölüm haberi ansızın gelir.

Baba'nın vasiyetnamesi açıklanır. Tüm taşınmaz varlıklar Mrs. McLaidlaw'a kalır. Yalnız annenin Lina'ya yılda beş yüz pound verme özgürlüğü vardır. Ayrıca Baba Lina ile Johnny'e kendi portresini bırakır. İçki içmekten başka çare yoktur. Johnny kadehini portrenin önünde kadırır.

Baba'nın evinden dönerken, Johnny denizi gören bir tepede durur. Araziyi alıp evler inşa etmeyi düşünür. Johnny'nin gelecekle ilgili umutları mavidedir. Lina denizin rengini giysilerinde taşımayı sürdürür. Ama giysilerdeki mavi onun için yeterli değildir. O daha büyük, daha görkemli mavileri gereksinir; Lina ile Johnny iki temel içgüdüyü, yaşam (Eros) ile ölümü (Thanatos) üzerlerinde taşırlar. Lina kuşkuludur, Johnny ise tasarılarından, umutlarından ötürü yaşam doludur. Yaşam içgüdüğü yaratıcılığı barındırır. Ölüm içgüdüğü yokluğa ya da başlangıçtaki duruma dönüş isteğidir. "Suyun içine dalma düşü, rahim içi yaşama,

rahimde var olmaya ve doğum olayına dayalı düşlemlerin ürünüdür" (Freud, 1899: 524). "Çocuk rahim sularıyla doğar. Bu olgu saptırılır. Doğum suyun içine girme edimi ile temsil edilir" (Freud, 1899:526).

Johnny ile Beaky deniz kenarındaki arazi üzerine konuşmayı sürdürürken harf oyunu (harflerin yerini değiştirerek yeni sözcükler üretmeye dayalı bir oyun) oynarlar. Lina DOUBT (kuşku), Beaky ise DOUBTFUL (kuşkulu) sözcüklerini üretir. Bu sözcükler Lina'ya MUDDER (çamurlu koşu yolunda iyi koşan at) sözcüğünü anımsatır. Beaky, Lina'dan R'yi kullanarak oyunu sürdürmesini ister. MURDER (cinayet) sözcüğü çerçeveyi kaplar. Freud'a göre bir sözcüğün yerine, çok ilgisiz gibi görünen bir başka sözcüğü kullanma, sesbirimleri karıştırma gibi bir olguyla açıklanamaz. Bilinçaltında gerçekleşen çağrışım konuşucunun gerçek düşüncesini yansıtmaya yol açar (1901:98-99). Lina, Johnny'nin Beaky'i öldüreceğini düşünür. Beaky, bu kez Lina'dan E ile R'yi kullanarak oyunu sürdürmesini ister. "Bilinçaltındaki iki ögenin benzemesi (nesneler ya da sözel simgeler birbirine benzer) üçüncü bir kavramın yaratılması için olanak sağlar. Üçüncü öge kendisini oluşturan iki ögeyi de kapsar" (Freud, 1901:100). Bu durumda, "mudder ile "murder" sözcükleri "murderer" sözcüğünün üretilmesi için olanak sağlamalıdır. Ama Lina'nın MURDERER (katil) sözcüğünü üretecek gücü artık yoktur. Çünkü Johnny, Beaky'e, sabah, erken saatlerde deniz kenarındaki araziye gitmeyi önerir. Arazinin fotoğrafını Beaky'e gösterir. Siyah beyaz fotoğrafın üzerine Lina'nın düşlemleri biter. Johnny, Beaky'i kayalıklardan denize iter. Beaky mavi sulara gömülür. Düşlem Lina'yı yorar. Lina bayılır.

Mavi yatağın içinde ayıldığında düşlemi anımsar. Kayalıklara gitmeye karar verir. Yeşil etek ve ceketini giyer. (Beaky için umutlu olabiliriz.) Kayalıklara gider. Yalnızca kayalara çarpan dalgalar vardır. Lina yine de mutlu olamaz. (Beaky'nin otomobili sulara gömülmüş olamaz mı?)

Eve döndüğünde Johnny ile Beaky'nin birlikte olduklarını görür. Mutlu olur. Ama mutluluk çok kısa sürer. Beaky ölüm

tehlikesi atlattığını söyler. Lina yeniden kuşkulanır. Beaky bu tehlikeden onu Johnny'nin kurtardığını söyler. Lina yeniden mutlu olur.

Beaky Paris'e gider. Johnny de bir süre için evden ayrılır. Lina yine maviyi yeğler. Öyleyse düşlemlerin süreceğine kesin gözüyle bakabiliriz. Çevrede Lina'nın düşlemlerini besleyecek o denli çok şey var ki! Az sonra iki polis müfettişi gelir. Beaky'nin Johnny'nin arkadaşı olup olmadığını sorarlar, ardından da gazeteyi Lina'ya uzatırlar. Lina gözlüklerini takar. Baba'sının portresinin önüne gider. Gazeteyi okur: **BİR İNGİLİZ ÖLÜ BULUNDU**. Lina müfettişlerden Beaky'nin ölmeden önce brandy içtiğini öğrenir. Ona içkinin dokunduğunu bilen tek kişi var. O da Johnny. Lina, onun, dostları Isabel'in yazdığı cinayet romanlarından etkilendiğini ve okuduklarını uygulamaya geçirdiğini düşünür. Isabel'le Beaky'nin öldürülüşü üzerine konuşur. Isabel romandaki cinayet ile Beaky'nin öldürülüşü arasında benzerlik olduğunu söyler. Isabel, Johnny'den kuşkulanmaz. Ama Lina'nın kuşkusu giderek büyür. Kuşkularını kanıtlamak için tüm olayları, sözleri yeniden yorumlar.

Isabel'le yemeğe gittiklerinde, Isabel'in uzmanlık alanı gündeme gelir. Cinayet yöntem ve araçları tartışılır. Isabel'in erkek kardeşi bir cesetten söz ederken, kızarmış tavuğu keser. Yam-yamlık izleği bu filmde de gündeme gelir. İzleyici **Cinnet'i** (1971) anımsar, belki de gülümser. **Kuşku**'da kızarmış tavuğu Isabel'in erkek kardeşinin parçaladığı gibi bir izlenim yaratılır. Ama yönetmen yalnızca çatal ve bıçağı açıkça görmemize izin verir. Parçalayan elleri göremeyiz. Ama, tümünün, tabaklarındaki kızarmış tavukları parçalamaya çalıştıklarını da biliriz.

Eve döndüklerinde Johnny sokak kapısını kilitler. Lina kuşkulanır. Aşçı ile hizmetlinin izinli olduklarını düşününce, kuşkusu artar. Johnny ile aynı odada yatmak istemez. Kuşku onu bitirir. Bayılır. Uyandığında Isabel başucundadır. Isabel insanı birkaç dakika içinde acısız bir ölüme götürecektir zehir konusunda Johnny'i bilgilendirdiğini söyleyiverir. Isabel gider. Johnny ona

bir bardak süt içirmek ister. Lina zehirin sütün içinde olduğunu düşünür. Lina oldukça şık beyaz geceliğin içinde Johnny'nin odaya gelmesini bekler. Johnny merdivenleri çıkar. Camların aralarındaki demir çubukların gölgeleri bir örümcek ağı gibi Johnny'i sarar. Ağın içinde olan erkektir. Öyleyse kurban erkektir. Johnny süt bardağını Lina'nın önüne koyar. Zehir beyazın içinde, ama hangisinde? Yakın çekim: Süt bardağı. Kamera bardaktan Lina'ya çevrinir. Lina Johnny'i terk etmek üzeredir. Bavulunu hazırlar. Johnny onu kendi otomobili ile annesine götürmeye karar verir. Lina yolun sonunda maviye ulaşacağını düşündüğünden mi, yoksa umutlarını tümüyle yitirmediklerinden mi, nedendir bilinmez, yeşillere bürünür. Otomobil denize doğru yol alır. Lina, Johnny'nin onu otomobilden denize iteceğini düşünür. Kendini savunmak ister. Johnny çok güç bir işin üstesinden gelir ve iki yaşamı da kurtarır. Böylece Hitchcock'un son çekime dek sürdürdüğü belirsizlik son bulur.

Lina Baba'sını öldüremedi, kendisini öldürmeyi yeğledi. Daha doğrusu bu ölümü Johnny'nin tasarladığını düşündü. Yeşil Lina'ya yaşam verdi. Tıpkı **Arka Pencere**'de (1954) Miss Lonelyhearts'a yaşam verdiği gibi. Lina ile Johnny ölümden döndüler. Lina'nın yaşamını bundan böyle Ölü Baba yönetebilecek mi? Film boyunca Lina Baba'yı öldüremedi. Baba'yı öldürerek gerçek cinayeti işleyecek olan aslında Lina. Bunu başarabilecek mi? Son çekimde Lina maviden kurtuldu. Cinayet konusunda umutlu olabiliriz.

Röntgenci Suça Bulaşıyor: Şantaj

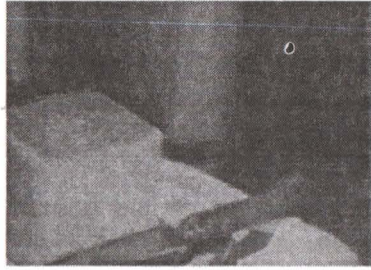
Blackmail (1929, Şantaj) başladığında Frank Webber (John Longden) başka bir polisle birlikte suçluyu hücreye tıkar. Arkadaşı ile söyleşerek tuvalete varır. Tuvaletteki tüm erkekler (polisler) ellerini yıkarlar. Frank de ellerini yıkar. Ellерinin arındığı kanısına varır. Sevgilisi Alice White (Anny Ondra) ile buluşur. Alice bekletildiği için gergindir. Frank oldukça çaresizdir. Kendini savunamaz. Olaya tanık olan, gür ve siyah bıyıklı, polis arkadaşlarından biri Frank'in böylesine edilgin olmasına dayanamaz. Alice'in kulağına bir şeyler fısıldar. Alice'in keyfi yerine gelir. Yapılan esprinin açık saçık olduğu kuşku götürmez. Az sonra Frank de onlara katılır. Keyifli keyifli güler. Freud'a göre espriyi yapanın, espriyi çok masum bir amaçla yapmıyorsa, *düşmanca* bir amacı olabilir (espriyi yapan karşısındakine saldırır ya da kendisini savunur). Espriyi yapanın müstehcen bir amacı da olabilir. Açık saçık espri teşhir amacına yöneliktir. Espriyi yapan espriyi belirli bir kişiye yöneltir. Espriyi yöneltene cinsel olarak uyarılmıştır. Dinleyicinin bunu anlamasını bekler. Dahası dinleyici konuşucuya karşılık vermelidir (Freud, 1905:140). Konuşucunun onu uyarmak istediğini Alice hemen

anlar. Uyarılmış olduğunu gülerек kanıtlar. Böylece polisin umutlarını boşa çıkarmaz. "Açık saçık esprî aslında kadınlara yönelir ve baştan çıkarma girişimleri ile eşdeğerli tutulabilir" (Freud, 1905:140). Alice baştan çıkmayı kabul ederek gücünü yitirir, "teşhirci", "edilgin" konuma döner. İki erkeğin nesnesi olmayı kolayca benimser. "Genellikle art niyetli bir esprî üç kişiyi gerektirir: Esprî yapana ek olarak düşmanca saldırının ya da cinsel saldırının nesnesi olabilecek bir ikinci kişi ile esprînin haz üretme amacını gerçekleştirecek bir üçüncü kişi kesinlikle olmalıdır" (Freud, 1905:143). Frank'ın polis arkadaşının, açık saçık olduğu için duyamadığımız, esprîsinin teşhirci yönünü vurgulayan Modleski'ye (1988:143) ek olarak esprînin düşmanca olduğunu vurgulamak istiyoruz. Bu kadına yönelik bir düşmanlık. Erkek, güçlü, suçsuz, dahası "temiz" olan Alice White'a¹ dostça davranamaz. Alice polisin açık saçık esprîsi ile harikalar diyarına ilk adımını atar. Harikalar diyarında suç ve "kirlilik" vardır.

Alice ile Frank bir kat merdiven çıktıktan sonra *café*'ye ulaşırlar. Frank masadan bir süre için ayrıldığında Alice, Crewe (Cyril Ritchard) adlı oldukça masum görünümlü, bıyıksız bir erkekten bir not alır. Crewe, Alice'in ilgisini çeker. Alice Frank ile birlikte olmaktan vazgeçer. Crewe ile buluşur. Crewe ressam olduğunu söyler, Crewe'un stüdyosuna gitme konusunda oldukça kararsız olan Alice'de güvenilir biri olduğu kanısını uyandırır. Stüdyo bir apartmanın son katında olduğu için, Alice, aynı gece, ikinci kez pek çok merdiven çıkmak zorunda kalır. Stüdyoya girerler. Sözü Hitchcock'a bırakalım: "Ben bu sahnede eğlenceli bir şey yaptım. Sessiz filmlere veda gibi bir şey... Sessiz filmlerde kötü adamlar genellikle bıyıklı olurdu. Oysa benim kötü adamım, sinekkaydı tıraşlıydı. Ama ressamın stüdyosundaki demirden yapılmış avize, ressamın tam üst dudağının üzerinde bir gölge oluştuyordu. Tıpkı azgın ve kötü niyetli bir bıyık gibi." (Truffaut, 1984:62). Alice, Crewe'den kuşkulandır. Belki

¹ White: ak. bcyaz, saf, lekesiz.

de bıyıklı polisin yaptığı açık saçık espriyi anımsar. "Açık saçık espri yapıldığında, saldırılan (kadın) gövdenin sözü geçen bölümünü ya da sözü geçen eylemi imgeleminde canlandırmaya zorlanır ve saldırganın da aynı şeyi imgeleminde canlandığı kadına sezdirilir" (Freud, 1905:141). Crewe, Alice'i stüdyodaki perde ile ayrılan bölüme çeker. Alice'in haykırdığını duyarız, ama perdenin arkasında olup biteni göremeyiz. Alice büyük bir olasılıkla güçlü olduğunu, erkeğe özgü öncelikli saldırı hakkını ele geçirebileceğini anımsar. Alice'in eli perdenin aralığından



masanın üzerinde duran bıçağa uzanır. Az sonra perdenin aralı-
ğından Crewe'un cansız eli ansızın aşağı doğru düşer. Alice
elinde bıçakla bir süre öylece kalır. Kurbanın erkek olduğuna
inanamaz belki de.

Alice White ikinci kez cezayı hak eder. Artık, onu, açık saçık
espri yapan saldırganın nesnesi olmanın ötesinde bir ceza bekler.
Alice sonsuza dek kirli ve suçlu kalacaktır. Çünkü ona konuşma
hakkı verilmez. Konuşabilseydi, Crewe'u öldürdüğünü duyura-
bilseydi, belki de aklanacaktı. Ama erkekler onu engeller.

Alice ressamın stüdyosundan çıkar, merdivenleri iner, şem-
siyesi elindedir. Ürkek ve çekingen yürümeye çalışır. Beyaz el-
divenli bir el yolunu keser. Alice durur. Polisin beyaz eldivenli
eli ona ressamın cansız düşüveren elini anımsatır. Geceyi öyle-
sine caddelerde dolaşarak geçirirken, gözüne kentin neon ışık-
ları çarpıverir. A NEW COMEDY, GORDON'S WHITE PU-
RITY, GOOD COCTAIL (ışıklardan oluşan bıçak yazıya dur-
maksızın saplanır): Alice suçlu ve kirli olduğunu düşünür. Gün
ağarmaya başladığında yine cansız bir el çarpar gözüne. Vitrin-
deki erkek mankenin eli onu yeniden ürkütür. Ürkmekte haklıdır.
Merdivenleri tırmanıp odasına ulaştığında, duvarda asılı duran
Frank Webber¹'in fotoğrafı onu gözetler. Kader değil Frank ağı-
nı örmek üzeredir. Kafesteki kuş durmaksızın öter. Spoto, kuş
seslerinin düzenin bozulacağını izleyiciye sezdirdiğini anımsatır
(1976:22).

Alice aşağıya indiğinde babasının dükkânına alışveriş için
gelen bir kadının cinayet üzerine konuştuğunu duyar. Yeni ci-
nayet kadına bir öncekini anımsatır: Banyo yaparken karısının
başını küvetin içine sokarak karısını boğan erkek, kadını öyle-
sine korkutur ki, kadıncağыз aylar boyu küvete giremez, duş
yapmakla yetinir.

Hélène Cixous,² kralın eşlerine, savaşın inceliklerini anlatan
Sun Tse'nin kendisini dinlemeyen, kıkırdaşıp duran kadınları,

1 Web: Ad olarak ağ, örümcek ağı, eylem olarak ağ örmek, ağ gibi sarmak.
2 Hélène Cixous'un "Castration or Decapitation?" adlı yazısı 1881 yılında
Sign dergisinin 7. sayısında yayımlanmıştır.

kafalarını uçurmakla tehdit ettiğini anlatır. Kadınlar bu tehdit karşısında susarlar ve derslerini dinlerler. Çoğu kez kadınların kafaları gerçekten uçurulmaz, ama tehdit sürer, bu tehdit doğal bir sessizliğe yol açar (aktaran Modleski, 1988:20).

Frank, cinayeti soruşturmak için stüdyoya gittiğinde, Alice'in eldiveninin tekini bulur. Üstelik cinayeti soruşturma görevi Frank'e verilir. Frank suçlunun kim olduğunu bilir. Frank¹'in pek açık sözlü olmaya niyeti yoktur. Alice'in suçlu ve kirli kalması işine gelir. Alice'in gerçeği söylemesini engeller. Onu denetim altına alır. Alice susmak zorunda kalır. Alice'in ödediği bedel oldukça ağırdır. Sonsuza dek susmak, suçu benimsemek zorundadır. Oysa Mr. Tracy (Donald Calthrop) o gece onun eve girdiğini görür. İz sürer. Mr. Tracy eldivenin diğer tekini bulduğunu söyleyerek şantaj yapmaya başladığında Alice gerçeği söylemeye yeltenir. Ama Frank onu engeller. Cinayet gecesini Mr. Tracy'nin çevrede dolaştığını görenler suçlunun, daha önceki dosyaları da oldukça kabarık olan Mr. Tracy olduğunu düşünürler. Frank karardır. Alice yeniden güçlü olmaya, boyun eğmemeye çalışır. Ama engellenir.

Mr. Tracy cinayetle suçlandığını anlayınca susma payı olarak aldığı parayı geri vermek ister. Şantaj yapmaktan vazgeçer. Frank anlaşmaya yanaşmaz. Az sonra polisler gelir. Mr. Tracy kaçır. Müzeye sığınır. Tünel benzeri, uzun koridor boyunca yürür. Bir salona ulaşır. Polislerin yakında olduğunu anlar. Aşağı salona sarkan bir ipe tutunarak kendini aşağıya bırakır. Müzenin bu bölümünde devasa taştan oyulmuş bir yüz vardır. Donuk ve sessiz, olup biteni gözler.

Bu gözetleyen yüzün, sessizce olup biteni gözlemleyen Hitchcock'un yerine geçtiğini söyleyen Sterritt'e katılıyoruz (Sterritt, 1993:46). Filmin başında, açık saçık espriyi yapan bıyıklı polisin yanından ayrılan Alice ile Frank metroya (tünel) binerler. Hitchcock da oradadır. Ona sataşan küçük oğlan çocuğunu uslu durması konusunda uyarır. Her şeyi o yönetir, o bilir. İzleyicinin

1 Frank: Açık sözlü.

bu gerçeği unutmasını istemez. Birkaç saniye için de olsa filmlerinde görünür. O yöneten Baba'dır.

Baba Mr. Tracy'nin yatay merdivenleri çıkmadan yakalanmasına izin vermez. Mr. Tracy merdivenleri tırmanır, binanın yarı dairesel ya da dışbükey (Sterritt'e göre çatı kadın göğsüne benzer. Çatıda meme ucunu andıran bir çıkıntı vardır.) çatısına ulaşır. Mr. Tracy dışbükey yapının üzerindeki merdivenleri de tırmanır, onu polisler izler. Mr. Tracy boşluğa düşer.

Alice, Frank'e mektup yazarak, evden ayrılır. Filmin başındaki gibi güçlü ve kararlıdır. Gerçeği söylemeye kararlıdır. Komiserle görüşmek için yola koyulur. Binaya girdiğinde filmin başındaki bıyıklı polisle karşılaşır. Komiserle görüşmek için form doldurur. Cinayet üzerine konuşmak istediğini bildirir. Komiserin yanına girdiğinde Frank'in orada olduğunu görür. Söylemeye çalışır, ama komiserin çok işi vardır. Onu dinleyemez. Alice'i dinleme görevini Frank'e verir. Alice Frank'e cinayeti işlediğini açıkça söyler. Frank onun koluna girer. Koridor boyunca yürürler. Yeniden bıyıklı polisle karşılaşır. Polis bu kez Alice'in dedektifliğe kalktığını anımsatarak, "Frank, dikkat et, işini elinden alacak" der. Alice gülmeye çalışır, oysa iki erkek gerçekten boğulurcasına gülerler, film biterken son kez ressamın yaptığı gülen palyaço tablosunu görürüz. Gelin son kahkahayı atan erkekleri sorgulayalım.

Alice Crewe'un stüdyosuna geldiğinde, filmdeki kadına yalnızca mazoşist olma hakkı verildiğini düşünür. Alice'in bu kaniya varması doğaldır. Çünkü film başlar başlamaz, Alice iki erkeğin nesnesi olur. Açık saçık espri ona yönelir. Ressamın stüdyosuna gittiğinde ortamdan etkilenir. Bu kez nesne olmayı kendisi seçer. Ressamın modeli olmak ister. Model olmak için giysisini çıkartmak zorundadır. Ressam (sanatçı ya da yaratıcı) arkasını döner, piyano çalar. Ressam röntgenci konumunda değildir. Birileri röntgenci konumunda olmalıdır. Röntgenci kim olabilir? Kuşkusuz erkek izleyici. Erkek izleyici, Alice'in az sonra bıçağı eline alıp imge yaratan sanatçıyı kurban edeceğini

bilmediği için oldukça rahattır. Kadın izleyiciye, etkin olmak istiyorsa, erkek kahramanla özdeşleşme dışında seçenek sunulmadı. Kadın izleyici sevinebilir. Kadın kahraman bu kez etkin konumdadır, etkin olmak istiyorsa Alice ile özdeşleşmelidir. Kurban olmaktan (mazoşist olmaktan) vazgeçmek güçse, ressamla özdeşleşebilir. Ressam, çıplak kadın gövdeleri yaratmanın, kadını seyirlik nesne olarak kullanmanın bedelini öder.

Alice erkeği kurban etmenin bir bedeli olduğunu unutmaz. Ona tutkun olan, onu yitirme düşüncesine katlanamayan Frank acı çeker, gerçek ortaya çıkarsa Alice'i yitireceğini bilir. Mazoşist konumda olan Frank tehdit altındadır. Alice onu gerçeği söylemekle tehdit eder. Frank çaresiz ve güçsüzdür.

Film başladığında Alice ile Frank *café*'ye giderler. Birkaç katlı *café*'nin ilk katı doludur. Kapıdaki küçük çocuk Alice ile Frank'i ikinci kata çıkmaları konusunda uyarır. Ama Frank direnir. Merdivenleri sonuna dek çıkmaz. Çocuğun arkasını döndüğü bir an, Alice'i ilk kata girmek için yönlendirir. "Başka yerlerden kaynaklanan bilgilerime dayanarak, aşağıya inmenin başka durumlardaki yukarı tırmanma gibi, vajina içindeki cinsel ilişkiyi betimlediğini [yorumlarıma] ekledim (Freud, 1899:484)." *Café*'de Alice ressama ilgi duyar. Bu kez Alice yemeği, içmeyi yarım bırakarak, *café*'den çıkmayı önerir. Dışarı çıktığında ressamla buluşur. Alice ile ressam sonu gelmeyecek gibi görünen merdivenleri tırmanırlar. Hitchcock kesmeye başvurmaz. Kamera onlarla birlikte merdivenleri tırmanır. Merdivenlerin sonuna geldiklerinde ressam "Ne kadar yorucu, değil mi?" der. "Düşlerdeki merdivenlerin ve merdivene tırmanmanın her zaman cinsel birleşme yerine geçtiğini..." (Freud, 1899:489) düşünürsek film saydamlaşır.¹

Cinsel birleşme yalnızca bir düştür. Alice, bu düşü gerçekleştirmek için, Alice'i başından yakalayan erkeğe direnir. Belki

1 Hastanın gördüğü merdiven düşünü yorumlayan Otto Rank "düşlerdeki merdivenlerin ve merdivene tırmanmanın her zaman cinsel birleşme yerine geçtiğini düşünürsek düş saydamlaşır" diyerek sözlerini bitirir.

de erdemini yitireceği için kaygılanmaz. Önce başını kurtarmaya çalışır. Başının uçurulmasından öylesine korkar ki ressam ona resim yapmasını önerdiğinde, boş tuvale gövdesiz bir baş çizer. Daha sonra ressam gövdeyi ekler ve tabloyu tamamlar. Ama ressam cinsel birleşmeyi tamamlayamaz. Tamamlamak için Alice'in elinden tutar, kendisine doğru çeker. "Hitchcock'un âşıkkların birleştiğini göstermek için sürekli olarak kullandığı el görüntülerinin, bu filmde, biraz da alayvari, [geleneksel anlama] karşıt yananlamaları vardır" (Brill, 1988:152). Alice perdenin aralığından elini çıkartmayı başarır, bıçağı alır. Kesme. Cansız bir erkek eli. Ardından Alice perdenin arkasından çıkar. Elinde bıçak vardır, bıçağı baş aşağı tutar (Penis ile bıçak arasındaki benzerlik çok açıktır.), bıçağı masanın üzerine bırakır. Polisin beyaz eldivenli eli ile vitrindeki erkek mankenin cansız elini, ressamın cansız eli izler. Ressamın ev sahibi olan yaşlı kadın çılgılık atar. Yaşlı kadın polisi arar. Frank Alice'in eldivenini bulur. Alice kahvaltı masasında sıkıntıdan ellerini, parmaklarını oynatır. Cinayet üzerine yorum yapan kadının söyledikleri kulaklarını çınlatır. "Tuğla daha iyidir, bıçak kullanmak doğru değil, çok güç durumda da kalsam bıçak kullanmam, bıçak kullanmak çok güç bir iştir." Alice belli belirsiz gülümser. Babası bıçağı ister. Kamera Alice'in yüzünden, aşağıya, Alice'in ellerine çevrinir. Alice ikinci kez bıçağı eline alır. Frank geldiğinde, telefon kulübesine girerler. Çekim açısı ellerin yitip gitmesine izin vermez. Frank, Alice'in stüdyoda unuttuğu eldiveni gösterir. Korkuyla el ele tutuşurlar. Mr. Tracy gelir. Şantaj yapar. Alice çaresizce ellerini başına götürür. Kamera ellere yaklaşır. Yalnızca elleri görürüz. Mr. Tracy Frank'ın cebine uzanır, eldiveni alır. Frank eldiveni geri alır. Mr. Tracy eldivenin öbür tekini çıkartır. Şantajcı kahvaltı etmek ister. Ev sahibi polise ressamla ilgili bilgi verirken, ressamın konuşurken ellerini ovuşturduğunu söyler. Tanık pek çok fotoğrafa bakar ve suçlunun Mr. Tracy olabileceğini söyler. Komiser ellerini ovuşturur. Komiserin ellerinin üzerinde Mr. Tracy'nin elleri belirir. Karnını doyurmanın keyfiyle şantajcı ellerini ovuşturur. Az sonra arandığını duydu-

ğunda bu kez sıkıntıdan ellerini ovuşturur. Şantajcı otomobille kaçarken trafik polisinin DUR! işareti veren elini görür. Çatıda, aşağıya uçmadan önce, polisleri eliyle, Frank'ı gösterir. "Ona sorun" der. Filmin sonunda Alice onu öldürdüğünü açıkça söyler. Frank Alice'in elini tutar, bir süre koridor boyunca yürürler. Arkalarından onları izleriz. Frank, Alice'in elini bırakır. Acaba Frank Alice'in elinde bıçak olmadığını anlamak için mi Alice'in elini tuttu.

Şimdi sözü Desmond Morris'e bırakalım: "Boş bir el uzatmanın insanlar için başlangıçta taşıdığı anlam, elde bir silah olmadığını belirtmektir. Sağ elin, yani silah taşıyan elin, uzatılması da bunu kanıtlar. Elin boş olduğunu belirtir bir biçimde uzatılıp gösterilmesi boyun eğen taraftan uygulandığında, güçsüzlük, egemen taraftan uygulandığında, güvence anlamındadır" (1977:161-162).

Röntgenci İkizinden Kuşkulanıyor: Bir Kuşkunun Gölgesi

"Kuşkunun gölgesi (vurgulama benim) üzerine geliştirilen çözümleme zarif bir hanıma duyulan sevginin, anne sevgisinin yerine geçtiğini ortaya çıkarttı. Bu zarif hanımın [kız çocuğun kendi] annesi olmadığı bir gerçek, öyleyse bu zarif hanım kız çocuğun ilk sevgi nesnesi değil. Erkek kardeşinin doğumundan sonra, onun sevgi nesneleri, yaz tatillerinde ya da yakın çevresinde rastladığı, otuz-otuz beş yaşlarındaki, çocuklu kadınlar. Bir süre sonra [kız çocuk] sevgi nesnesinde anne olma önkoşulunu aramaktan vazgeçer, çünkü giderek güçlenen bu önkoşulu gerçek yaşamda bir başkasıyla bağdaştırmak güçtür. Son sevgili ile geliştirdiği güçlü bağ, günün birinde kız çocuğun kolayca buluvereceği bir başka sevgili için temel oluşturur. Sevdiği zarif hanımın, narin görünümü, haşin güzelliği ve dobra dobra tavırları, kız çocuğa kendisinden birkaç yaş büyük erkek kardeşini anımsatır... Bu durum şöyle açıklanabilir... Kız çocuk bir bebek, üstelik de erkek bebek istediğinin bilincindedir, o babasının imgesi olacak bir erkek çocuk ister, ama bilinci bu gerçeği fark etmesine izin vermez. Daha sonra neler olur? Çocuğu taşı-

yan o değil, onun bilinçsizce nefret ettiği, rakibi annesidir. Kız çocuk öfkeyle içerler ve gücenir, babasından ve tüm erkeklerden uzaklaşır. Bu ilk ve büyük sapmadan sonra kadınlığını yadsır, libidosu için başka bir hedef arar" (Freud'dan aktaran Lebeau, 1995:153).

Lebeau, kız çocuğun, zarif ve narin yapısı ile annesine pek de benzemeyen, yeni bir sevgi nesnesi bulmasının, kadına, psikanalizin toplumsal ve simgesel şemalarında değişik bir yer aramamıza yol açacağını vurguluyor. Çağdaş kadın söyleminde önemli bir yeri olan anne-kız ilişkisini yeniden yapılandırmak zorunda kalabiliriz. Lebeau, erkek kardeşin, oidipal anne ile kız çocuğun düşlemlerindeki ilk sırayı almaya çalışan babanın karşısında, bir tür aracılık görevi üstlendiğini, böylece kız çocuğun annesinin yerine başka bir kadını koymasını, eşcinselliğe eğilim göstermesini engellediğini vurguluyor (1995:154).

Tüm öykülerin Oidipus söylenine (mitine) gönderme yaptığını söyleyen Greimas'ı anarak, yorumlarımızı *Kral Oidipus*'dan alıntılarla sürdürelim: Oidipus Kreon'a: "Dilerim, Kreon, hep mutlu yaşarsın! Onları buraya getirdiğin için tanrı seni benden daha iyi korusun! Nerdesiniz çocuklar? Yaklaşın, buraya, bu kardeş ellere doğru gelin. Görüyorsunuz, bu eller babanızın eskiden parlayan gözlerini aydınlıktan yoksun bıraktı. Gözlerim görürken daha iyi görmüyordum, yavrularım, hiçbir şeyin farkında değildim. Baba dediğiniz insan, annenizin oğluydu. Sizi artık göremiyorum, ama insanlar yüzünden neler çekeceğinizi düşündükçe ağlıyorum. Thebai'lilerin karşısına nasıl çıkarsınız; toplantılarda, bayramlarda nasıl eğlenirsiniz, ağlamadan evinize nasıl dönersiniz? Evlenme çağınız geldiği zaman, soyunuz üzerine çöken uğursuzluğu paylaşmaya kim cesaret eder? Başınıza gelmedik ne dert kaldı? Babanız babasını öldürdü, anasıyla evlendi, kendi öz anasından sizleri dünyaya getirdi. İşte bütün bunları yüzünüze vuracaklar. Kim evlenir sizinle? Hiç kimse, yavrularım; hayatta soyunuzu sürdürmekten, tek başınıza solup gideceksiniz. Meonikeus'un oğlu; mademki artık onla-

rın ne babası, ne de annesi var; mademki onlara babalık edecek bir sen kaldın, kendi soyundan olan bu yaratıkları kimsesiz bırakıp süründürme, başkalarına düşürme!" Oidipus, eşinin (annesinin) erkek kardeşi Creon'a kızları Ismene ile Antigone'i koruması için yakarır. Creon'u yeni bir görev beklemektedir: Creon, bundan böyle yeğenlerinin dayısı değil, babası olacaktır. Çünkü gerçek babaları, Oidipus, kızlarına hem baba hem de erkek kardeş olmanın dayanılmaz bir acı verdiğini anlatır. Ismene ile Antigone kendilerinden yaşça büyük erkek kardeşleriyle özdeşleştiklerinde, babaları ile de özdeşleşiyorlar. Öyleyse erkek kardeş annenin de babanın da yerine geçen çok amaçlı bir özdeşleşme nesnesi. Bu karmaşık ilişkileri, Freud'u, Oidipus'u, Hitchcock'un, ıssız bir adaya gitmek zorunda kalırsa yanına almayı düşündüğü, bir filmde ansızın görünürmek, insanı şaşırtıyor.

Shadow of a Doubt'un¹ (Bir Kuşkunun Gölgesi, 1943) ta-nıtma yazıları biterken *Şen Dul* eşliğinde vals yapan çiftler per-deyi doldurur. İkili devinimler izleyicinin başını döndürmek üzereyken, yönetmen izleyiciyi rahatlatır. Vals yapan çiftlerin görüntüsünün üzerine nehrin iki yakasını birleştiren iki köprü görüntüsünü bindirir. İzleyiciye yakın olan yakada, şapkalı iki adam akıp giden nehri seyreder. Kamera sağa kayar. Demir köprü sonsuza dek kıvrılarak sürüp gidiyormuş izlenimi verir. Tıpkı Oidipus söyleni gibi. Bir sonraki görüntü izleyiciye yakın olan yakanın kullanılmış otomobil çöplüğü olarak kullanıldığını gösterir. Çöplüğün üzerine Philadelphia sokaklarında top oynayan erkek çocukların görüntüsü biner. Daha sonra, Hitchcock kesmeyle izleyiciyi sokaktaki evlerden birinin penceresine geçirir. Kamera pencereden içeri süzülür. Charlie Oakley (Joseph Cotton), Mrs. Newton'ın (Patricia Collinge) erkek kardeşi yatağında uzanır. Başı görüntünün sağındadır. Odanın sağındaki kapı açılır, ev sahibi bayan, öylece giysileriyle yatağa uzanıveren Mr. Oakley'e, onu, biri genç öbürü orta yaşlı iki adamın

1 Freud'un metni "shadow of doubt" biçiminde, "doubt"dan önce "a" yok.

aradığını anlatmaya çalışır. Az sonra Charlie Oakley'in, Santa Rosa, California'da yaşayan kız kardeşi Mrs. Newton'ın kızı Charlie Newton'ın (Teresa Wright) yatağında öylece giysileri ile uzanıverdiğini, üstelik başının görüntünün solunda olduğunu görürüz. Soldaki kapıda beliriveren Mr. Newton (Henry Travers) Charlie'nin düşlemlerini istemeden yarıda keser. Charlie dayı ile yeğen Charlie arasındaki inanılmaz bağı, Hitchcock, ayna etkisi yaratan çekimlerle yetkin bir biçimde betimler. Bu iki sahnenin ayna etkisi yarattığını Spoto (1977) ile Dolar (1992) ayrıntılı bir biçimde irdelediler. Charlie dayı Santa Rosa'ya gitmeye karar verir, böylece onu izleyen iki dedektiften kurtulacağını düşünür. Geleceğini haber vermek için telgraf çekmeye gider. Yeğen Charlie de tekdüze yaşamlarını değiştireceğini düşünerek, dayısını Santa Rosa'ya çağdırmaya karar verir ve telgraf çekmeye gider.

Yeğen ile dayı arasındaki bu bağ öylesine güçlüdür ki, dayı Santa Rosa'ya vardığında, ona, Charlie'nin odası ve yatağı verir. İlk akşam yemeğinde Charlie dayı armağanlar dağıtır. Charlie aralarındaki büyülu bağı bozulacağını düşünerek, dayısının vereceğı armağanı almak istemez. Charlie "Görmüyor musun: biz ikiz gibiyiz" dediğinde dayısı elini uzatır, Charlie uzanan elin üzerine kendi elini koyar, dayısı Charlie'nin parmağına zümrüt yüzüğü geçirir.

Aralarındaki bu güçlü bağı kim oluşturmuş olabilir? Bu bağı Charlie'nin annesi Emmy Newton'ın oluşturduğu kuşku götürmez. Bu gerçeğı Charlie mutfakta şöyle dile getirir: "Sen gelince annem mutlu oldu, bana senin adını verdiği için, bizim birbirimize benzediğimizi düşündüğü için öyle mutluyum ki. Ben de birbirimize benzediğimizi düşünüyorum. Biliyorum. Biz sıradan dayı yeğen değiliz. Bizim ilişkimiz bambaşka. İnsanlarla çok konuşmuyorsun. Ben de konuşmam. İçinde, bir yerlerde, hiç kimsenin bilmediğı bir şey sakladığını duyumsuyorum.... hoş bir giz bu. Ben onu bulacağım." Emmy Newton gençliğinde özdeşleşecek bir erkek kardeş aradı. Ne yazık ki erkek kardeşi

kendisinden küçüktü. Yine de ona bağlanmaktan kendini alıko-yamıyordu. Kendisinden yaşça küçük olan erkek kardeşi ile gerçek bir özdeşleşme ilişkisi kurabilmek için yıllarca bekledi. Kızı doğduğunda ona erkek kardeşinin adını verdi. Böylece Charlie'nin kendisinden yaşça büyük bir erkek kardeşi oldu. Emmy Newton aynı olanağı ikinci kızı Ann (Edna May Wona-cott) için hazırlayamadı. Ann bir bakıma annesine benziyor. Yalnızca kendisinden birkaç yaş küçük bir erkek kardeşi var. Emmy Newton erkek kardeşinin adını kızına vererek, ikisinin arasındaki ilişkiyi düzenlemeye başladı. Kendini kızına yansı-tarak, kızının, kendi erkek kardeşi ile kurduğu özdeşleşme ilişkisinden tat aldı. Chodorow'a göre anne çocuklarını kendi-sinden ayrı bir varlık olarak görmek istemez. Kız çocuğu olan annenin bileşik varlık oluşturma konusunda haklı gerekçeleri vardır. Aynı cinsten olma haklı bir gerekçedir... Annenin kızı ile gerçekleştirdiği birincil özdeşleşme çok güçlüdür. Anne ile kı-zın özdeşleşmeleri ve bileşik varlık oluşturmalarında narsistik bir yön de vardır. Anne kızını bir kopyası ya da kendi uzantısı gibi görür. Alan araştırmaları, annelerin birincil özdeşleşme ve bileşik varlık oluşturma konusunda kızlarını yeğlediklerini, er-kek çocuklarını karşı cins olarak gördüklerini ortaya çıkarttı (1978:109-110). Emmy Newton kendi özlemlerini kızına yansı-tırken, kızının yaşamının tehlikeye gireceğini aklının ucundan geçirmez.

Yeniden mutfağa dönelim. Charlie dayı aralarındaki ilişkiyi pekiştirmek için Charlie'ye zümrüt yüzüğü verdiğinde, ilişkiye ilk gölge düşer. Charlie yüzüğün içindeki T.S.'den B.M.'ye ya-zısını görür. Böylece dayısından bir armağan alırsa büyüünün bozulacağı konusundaki kaygısının çok yerinde bir kaygı oldu-ğu da ortaya çıkar. Az önce onun dayısının içinde sakladığı gizi bulma konusunda ne denli kararlı olduğunu öğrenmiştik. Onun kararlı olduğunu dayısı da bilir. Yüzüğü verdikten sonra yemek masasına döndüklerinde, Charlie'nin Şen Dul'u anımsamasını önler. Charlie dayı şen dulları ortadan kaldırdığı için, sık sık

Şen Dul'dan bir valsi mırıldar. Aynı şeyi onun ikizi olan yeğen Charlie de yapar. Yemekte Charlie valsi mırıldar, ama adını anımsayamaz. "Şen" sözcüğünü bulur, gerisini getiremez, dayı bardağı devirir, ortalık karışır, Charlie "dul" sözcüğünü söyleyemez.

Charlie dayı artık kaygılıdır. Şen dulları öldürdüğünü, Charlie'nin anlayacağı düşüncesi onu tedirgin eder. Charlie Oakley para için cinayet işlemez. Filmin başında, ayna etkisine yol açan, yatağa giysileri ile uzandığı sahnede paraların yerlere saçılmış olduğunu görürüz. Charlie ne onları saklamaya çalışır ne de onları sayar. Parayı bankaya yatırmaya gittiğinde banka yöneticisine, parayı kazandıktan sonra, parayla ilgilenmediğini söyler. Birlikte yedikleri ikinci akşam yemeğinde Charlie Oakley kentlerdeki şen dulların, kocalarının yıllar boyu biriktirdikleri serveti, lüks otellerde yiyerek, içerek, kumar oynayarak tükettiklerini anlatır. Onları açgözlü ve şişko bulur. Böylece işlediği cinayetleri haklılaştırmaya çalışır. Charlie Oakley kocalarının paralarını yiyen kadınları ortadan kaldırmayı görev edinmiştir.

Filmdeki diğer erkekler Mr. Newton ile hasta annesine bakan komşu Herbie Hawkins (Hume Cronyn) sürekli işlenebilecek en yetkin cinayeti tasarlamaya çalışırlar. Bu konuda imgelemlerinin çok iyi çalıştığı kuşku götürmez. Eyleme geçecek kadar etkin ve güçlü olmadıklarından yalnızca konuşurlar. Kurban ise kadın değildir. Birbirlerini öldürmeyi düşünürler. Herbie zehirli mantarı yeğlerken, Mr. Newton banyo küvetini seçer. Dolar, Hitchcock'un anneye özgü bir evren yarattığını vurgular. Bu evrende babaya yer yoktur. Yasa koyucu da annedir. Annenin arzusu yasaya dönüşür. Baba beceriksizdir, Herbie babadan daha beterdir. Onlar yalnızca iki küçük aptaldır (1992:37).

Kadın erkeğin işlediği özenli cinayeti kolayca ortaya çıkarabilir. İlk gölge Charlie yüzüğü armağan olarak kabul ettiğinde düşmüştü. İkinci gölge Charlie Oakley gazeteyi ortadan kaldırmak için, gazeteden ev yapmayı denediğinde düşer. Charlie dayısına, gazeteyi neden yok etmek istediğini sorar. Charlie Oakley

sevgili yeğenini incitecek kadar kendinden geçer. Onu daha çok kuşkulandırmamak için kendini toplar, sakinleşir. Charlie çok geçmeden gereksindiği kanıtı bulur. Kütüphanede gazeteleri karıştırır ve yüzüğün içindeki harflerle son kurbanın adının aynı olduğunu görür. kamera yükselerek geriye çekilirken, Charlie küçülür.

Charlie dayısının evden uzaklaşması gerektiğini düşünür. Akşam yemeğine oturduklarında bu kararını ona ince bir biçimde sezdirir. Gece iyi uyuyamadığını, kâbuslar gördüğünü söyler: "Trendeydin ve bir şeyden kaçıyor gibiydin, seni trende gördüğümde çok sevindim." Charlie dayısı trenle geldiğinde de çok sevinmişti. Filmin başında, görüntüyü, Charlie Oakley'i Santa Rosa'ya getiren tren ve trenin bacasından çıkan duman kaplar. Zincirleme. Kompartımanın önü. Görevli Charlie Oakley'e yaklaşmakta olduklarını haber verir. İyi olup olmadığını sorar. Charlie bitkin olduğunu söyler. Konuşmaları duyan yaşlıca bir kadın kocasının doktor olduğunu, hastaya yardım edebileceğini söyler. Görevli hastanın huysuz olduğunu, yardım kabul etmeyeceğini söyleyerek kadını yatıştırır.

Freud'un çocuk cinselliğinin kaynaklarını açıkladığı yazısına dayanarak tren sahnelerini yorumlamayı sürdürelim: Mekanik sarsıntılar haz uyandırır. Örneğin, bebekler salıncağın tadına bir kez varınca, bunu sürekli olarak isterler. Bebeklikten çıkan çocuklar otomobil ya da tren sarsıntılarından etkilenirler, erkek çocuklar büyüdülerinde şoför ya da makinist olmak istediklerini söylerler. Demiryolu ile ilgili her şeye karşı aşırı ve anlaşılma- z bir ilgi gösterirler, ergenlikten az önce bunu cinsel bir simgeye dönüştürürler. Demiryolunun oluşturduğu duyularla cinsellik arasındaki bağ sarsıntının yol açtığı hazdır. Çocuk, üst-ben'in dayatmasıyla haz duygusunu bilinçaltına iterse, sal- lanma, çocuk ya da yetişkinde bulantıya ya da bitkinliğe yol açar. Bu tür rahatsız edici deneyime karşı kişi savunmaya geçer, böylece demiryolu fobisi ortaya çıkar (aktaran, Zweig, 1972:187). Charlie Oakley doktor, doktorun eşi ve görevlinin

yardımla güçlükle trenden iner. Charlie dayısının yürümekte güçlük çekecek kadar bitkin olduğunu gördüğünde gerçekten çok kaygılanır. Charlie Oakley, trenden inince, tren fobisi sona erdiği için, çabucak iyileşir.

Dayısı trenle geldiğinde çok sevinen Charlie, bu kez gerçekten onun gitmesini ister. Düşünde onu trende gördüğünü ve çok sevindiğini söylediğinde, annesi çok şaşırır. Erkek kardeşinin evden uzaklaşmasını istemez. Charlie "Bir gün gitmek zorunda kalacak, bu gerçeği görmeliyiz" der. Charlie Oakley kaygısızdır. Gerçeklerle yüz yüze gelebilen insanları sevdiğini söyler. Yemeğini yemeğe koyulur. Charlie yeniden saldırıya geçer. "Gazeteyi atabilirsin, babam da okudu, ben de okudum, bu gece artık gazete ile oynamak yok" der. Charlie Oakley kendini savunur, şen dulların neden öldürülmeleri gerektiğini açıklar. Gerginlik giderek artar. Herbie ile Mr. Newton yeni cinayetler tasarlamaya başladıklarında, Charlie için yaşam dayanılmaz olur.

Charlie sokağa fırlar. Charlie Oakley ona yetişmeye çalışır. Trafik kurallarına aldırmaksızın, koşarcasına ilerleyen Charlie, ikinci kez trafik polisine çarpar. (Bir gece önce kütüphaneye gazeteleri karıştırmak için giderken trafik polisine çarpmıştı.) Polis onu tanır, iki gecedir telaş içinde nereye gittiğini sorar. Dayısı Charlie'ye yetişir. Birlikte yürümeye başlarlar. TIL TWO adlı barın kapısına yaklaştıklarında, kapının üzerindeki saat 2'ye 2 dakika kaldığını gösterir. Karşılıklı otururlar, garson kız gelir. Charlie onu tanır, dayısı ile tanıştırır. Garson kız iki haftadır burada çalıştığını söyler. Kasabadaki restoranların yarısında çalıştığını eklemeyi unutmaz. Charlie Oakley double brandy ısmarlar. Aralarındaki soğukluğu gidermeye çalışır. İkiz olduklarını anımsatır. Charlie: "Nasıl böyle bir şey yaparsın? Sen benim dayımsın. Annemin erkek kardeşisin. Dünyanın en iyi insanı olduğunu sanırdım" diye yakınır. Bu ona acı verir. Çünkü ikizinde kendi içinde de olabilecek kötülüğün gölgesini görür. Yüzüğü geri vererek bu kuşkudan kurtulacağını düşünür.

Charlie Oakley'in suçlu olduğunu kanıtlamaya çalışan iki dedektif Charlie'nin pazar ayininden çıkmasını bekler. Ondan dayısını 2 saat içinde kasabadan uzaklaştırmasını isterler.

Dayısı, genç dedektif Jack'le (Mac Donald Carey) arkadaşlık kuran Charlie'yi ortadan kaldırmaya karardır. Onların garaja doğru gittiklerini görür. Garajda genç dedektifin Charlie'ye evlenme teklifi ettiğini sezer.

Çarşıya gitmek için merdivenlerden inen Charlie'nin ayağı basamağa takılır ve düşer. Annesi "Ölebilirdin dediğinde, başını kaldırır, birilerinin (ya da dayısının) basamakta düşmesini sağlayacak değişikliği yaptığını görür. Birinci deneme başarısız oldu, ama, Charlie Oakley ikincisi için umutlu olabilir.

Tüm aile üyelerinin katılacağı bir toplantı öncesi Charlie Oakley garajdaki otomobili çalıştırır, anahtarı alır, Charlie'yi otomobili çıkartması için garaja gönderir. Charlie boğulmak üzeredir. Herbie dumanları görür. Charlie'yi yarı baygın çıkarırlar. Cinayet tasarlamakta oldukça usta olan Herbie birinin Charlie'yi öldürmek isteyebileceğini düşünmez. Böylece Charlie Oakley'in filmdeki ikinci garaj sahnesinde gerçekleştirmeye çalıştığı ikinci cinayet de başarısız olur.

Charlie cinayetleri önlemenin yolunu bulur. Charlie Oakley'in odasına girer. Cinayetin kanıtı olan yüzüğü alır. Parmağına geçirir. Merdivenlerden aşağıya başarının tadını çıkararak, yüzüklü elini özellikle göstererek iner. Charlie güçlüdür. Aşağıdaki salonda, Charlie Oakley'in kadınlar kulübünde yaptığı konuşmanın onuruna düzenlenen partiye katılan konuklar ve aile üyeleri vardır. Charlie Oakley şantajı önler. Kadehini kaldırır, kötü bir haber vermek zorunda olduğunu, Santa Rosa'dan yarın ayrılacağını söyler. Emmy çok üzülür.

Filmin ikinci istasyon sahnesinde onu uğurlamaya gelen kulüp üyeleri ve hastaneye yaptığı bağış için ona teşekkür etmeye gelen doktor (Filmde izleyicinin karşılaştığı ikinci doktor) da vardır. Herbie trenin sesini duyar. Charlie Oakley'i acele etmesi konusunda uyarır. Charlie Oakley yeğenlerine treni göstermek

istediğini söyler. Küçükler özel kompartıman görmenin sevinci ile trene atlarlar. Az sonra trende kalmaktan korkarak, kendilerini aşağıya atarlar. Charlie de inmeye yeltenir. Dayısı onunla konuşmak istediğini söyler, Charlie'nin elini hafifçe tutar, eli giderek daha sıkı tutmaya başlar. Charlie korkmaya başlar. Korkusu pek de yersiz sayılmaz. Dayısı onu kapıya doğru sürükler. Kapıdan dışarı atmaya çalışır, Charlie direnir, kapıya tutunur. Bilerek ya da bilmeyerek dayısını yaklaştırmakta olan trenin önüne atar. Böylece gölgesinden kurtulur. Vals başlar.

Cenaze töreninde, Charlie, dedektif sevgilisi Jack'a, dayısının hiç mutlu olmadığını, insanlara güvenmediğini anlatır.

Charlie Oakley kendisine de güvenmez. İnsan olarak güvenmez, erkek olarak güvenmez. Etkindir, şen dulları öldürür, ama güçlü değildir. Yerleşmek üzere Charlie'nin odasına girdiğinde şapkasını yatağın üzerine bırakıvermek ister. Mr. Newton onu engeller. Boş inançları olmadığını, yine de tedbiri elden bırakmamak gerektiğini söyler. Şapka Charlie Oakley'in elinde kalır. Charlie odaya göz atar. Duvarda asılı duran fotoğrafa doğru yürür. Yeğeni Charlie ve dört kız arkadaşının mezuniyet günü mezuniyet şapkaları ile çektiardikleri bir fotoğraftır bu. Charlie Oakley gülümser. Kendi şapkasına bakar. Gözlerini yatağın durduğu yöne çevirir, ne yapacağını bilemez, pencereye doğru yürür. Üç şapkalı bayanın konuştuğunu görür. Yeniden gülümser, korkusunu yener, şapkasını yatağa fırlatır. Kadınların evreninde şapkadan korkmaması ya da tiksinnemesi gereken Charlie'ye, ikizinin korkusu yansır. Annesine "Bu şapka ile mı dışarı çıktın, bana bu şapkayı atacağına söz vermiştin" der. "Şapka kalkık orta parçası ve sarkık yan parçaları ile erkek cinsel organının ya da organlarının simgesidir" (Freud, 1899:478:479). Charlie dayısının suçlu olduğunu anlar. Güçlü ve kararlardır. Dayısı, onu önce *merdivenlerde* daha sonra *garajda* ortadan kaldırmayı dener. "Başka yerlerden kaynaklanan bilgilerime dayanarak, aşağıya inmenin başka durumlardaki yukarı tırmanma gibi, *vajina* içindeki cinsel ilişkiyi betimlediğini (yo-

rumlarıma) ekledim" (Freud, 1899:484). "Kutular, kasalar, dolaplar, fırınlar *rahmi* [vurgulama benim] temsil ederler, içi boş nesneler, gemiler ve her tür kap da öyle. Düşlerdeki odalar kadınlardır" (Freud, 1899:471). Charlie Oakley kadını yok edemez. "Filmde Freud'un *thanatos* ya da ölüm arzusu güdüsü ortaya çıkar. Charlie dayı Santa Rosa'ya trenle gider, belki de ölmek üzere olan zavallı biri gibi, sabırsızca, onu gözleyen kaderi bekler" (Sterritt, 1993:63). Charlie dayı Santa Rosa'dan trenle ayrılır. Demiryoluna düşer ve hızla yaklaşmakta olan bir başka trenin altında can verir. Böylece ikizler ayrılır.

Charlie yeniden annesine dönmek zorundadır. Böylece yönetmenin film boyunca iki ve üç sayıları üzerine kurduğu imgeler anlam kazanır. Anne, iki Charlie arasındaki üçüncü kişidir. Kızı ile erkek kardeşi arasındaki özdeşleşme ilişkisini düzenler. Filmde, başkaları da üçüncü kişi olarak dayı ile yeğenin arasına girer. TIL TWO adlı bara gittiklerinde üçüncü kişi garson kızdır, bankada üçüncü kişi önce babadır, sonra banka yöneticisidir. Üçüncü kişiler aralarına ansızın girerler, daha sonra da çıkarlar. Yalnız yasa koyucu anne, filmin sonunda üçüncü kişi olmaktan, kendisi istemese de, kurtulur. Kızının ikizi olmak zorunda kalır.

Röntgenci Yönetmen Dikişi Engelliyor: Kuzey-batı Yoluyla Kuzey

Hitchcock kahramanını yine, kahramanın direnmesine karşın, serüven yaşamaya zorlar. Roger O. Thornhill (Cary Grant) işyerinden (yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği yer, bir bakıma evi) ayrılır. Bir yasakla karşılaşır (annesinin koyduğu içki yasağı), yasağı çiğner. Yasak çiğnendikten sonra hainler ortaya çıkar. Otelin barında arkadaşları ile içki içmek üzere olan Mr. Thornhill'i uzaklara götürürler. Peter Wollen, **North by North-west'i**¹ (Kuzey-batı Yoluyla Kuzey,1959) Propp'un **Maşalın Biçimbilim**'inde sıraladığı işlevler açısından çözümler. Filmin böylesi bir çözümlemeye ne denli uygun olduğu ortaya çıkar.

Amerika Birleşik Devletleri'nin sırlarını ele geçirmeye çalışan hainler Roger O. Thornhill'i uzaklarda bir eve götürürler. Görkemli evin kütüphanesinde Roger O. Thornhill hainlerin başı Philip Vandamm (James Mason) ile tanışır. Hainler O. Thorn-

1 Film Türkiye'de Gizli Teşkilat adıyla oynadı. Okuyucunun yazıyı okurken anlayacağı özel bir nedenden ötürü Kuzey-batı Yoluyla Kuzey'i yeğliyoruz.

hill'i George Kaplan adlı biriyle karıştırırlar. Mr. VanDamm kahramanımızdan bildiklerini anlatmasını ister. O. Thornhill, Mr. Kaplan olmadığından, soruları yanıtlayamaz. Propp'un tanımıyla kahraman "kurban"a dönüşür, ama daha sonra Kaf Dağı'nın (ya da Rushmore anıtının bulunduğu dağın) ardındaki prensesi büyük bir karanlıkla arayacak olan güçlü kahraman (arayıcı kahraman) olmayı da başarır.

Mr. Vandamm'ın sorduğu sorulara (ya da bilmeceye) yanıt veremeyen O. Thornhill kaçır, yoksun olduğu bilgiyi edinmeye çalışır. Kütüphanede kendisini Townsend olarak tanıtan adam kimdir? George Kaplan kimdir? Arayıcı kahraman eyleme geçmeye karar verir. Gerçek Townsend'i bulur, ama tanık öldürölür. Üstelik bıçağı eline aldığı için görgü tanıkları Townsend'i onun öldürdüğünü düşünürler. O. Thornhill artık polisten de kaçmak zorundadır. Yeniden kurban olur, ama arayıcı kahraman olmaktan vazgeçmez.

Trende Eve Kendall (Eva Marie Saint) ile tanışır. Böylece prensesini bulur. Eve ona yardım eder. O. Thornhill kılık değiştirir, trenden Eve'in bavullarını taşıyan görevli kılığında iner. Eve'in iki taraflı çalışan bir ajan olduğunu bilmediğinden, Chicago-Indianapolis karayolundaki çorak düzlük alana, Eve'in önerisi ile gider. Onu öldürmek isteyen uçaktan (kuş) rastlantıyla kurtulur. Daha önce Mr. Vandamm'ın düşmanların ajanı olduğunu söyleyen profesör, bu kez Eve'in CIA ajanı olduğunu anlatır. Eve'e ülkeyi Mr. Vandamm ile birlikte terketme emri verilir. O. Thornhill, Mr. Vandamm'ın tepedeki evine tırmanır. Evi gözetler. Mr. Vandamm'ın yardımcısı Leonard'ın (Martin Landau) Vandamm'a Eve'in gerçek kimliğini açıkladığını görür. Vandamm'ın Eve'i, uçak tam denizin üzerindeyken aşağıya atacağını öğrenir. O. Thornhill eve girer. Kibrit kutusuna yazdığı notu yukarıdan Eve'in önüne atar. Kaçmayı başarırlar, ama Rushmore anıtında yakayı ele verirler. Profesör ve polisin gelmesiyle sevgililer kavuşur. Böylece New York'ta başlayan serüven Güney Dakota'da sona erer. Yolculuk kuzey-batıya doğru, ama kuzey-batıda Güney Dakota var.

Bakalım bu konuda Shakespeare Hamlet'e neler söyletiyor: Guildstein Hamlet'e oyuncuların geldiğini söyler. Hamlet: "Hoş geldiniz! Ama baba olacak amcam ve ana olacak yengem aldanyıyorlar!" Guildenstein: "Neden, nasıl efendimiz?" Hamlet: "Ben deliyim, ama yalnız rüzgâr kuzey-batıdan estiği zaman; güneyden esti mi rüzgâr, şahini atmacadan ayırt etmesini bilirim" (2. perde, 2. sahne. S. Eyüboğlu çevirisi.). Beşinci perdede Osric havanın sıcak olduğunu söyleyerek şapkasını giymek istemez. Hamlet: "Yoo, ne diyorsunuz, çok soğuk tersine. Poyraz esiyor". Filmde soğuk savaş rüzgârları eser. Spoto profesörün ders vermek yerine, soğuk savaşları yönlendirdiğini vurgular (1977:346).

Aslında her şeyi yönlendiren Hitchcock'tur. Kahramanını kuzey-batı yoluyla güneye ulaştırır. O. Thornhill'e yükseklerle çıkması için izin verir, ama Tanrı olması için izin vermez. O. Thornhill çok güçlüdür, cesaretlidir, yılmaz bir savaşçıdır, prensesi Kaf Dağı'nın ardından kurtarır ama tüm bunları Tek Tanrı Hitchcock izin verdiği için gerçekleştirebilir. O. Thornhill film boyunca yükseklerle tırmanmaya çalışır. Brill, O. Thornhill'in gerçeği aradığını, bu arayışı sırasında sürekli yukarılara çıktığını vurgular: Otelde Kaplan'ın odasına çıkar. Birleşmiş Milletler'de Townsend'i bulmak için yukarılara çıkar. Chicago'daki otelde Eve'i bulmak için dördüncü kata çıkar. Sahte vurulmanın ardından Eve ile buluştukları çam ormanı tepededir. Vandamm'ın evine girdiğinde, üst kattaki yatak odasına tırmanır. Rushmore dağına tırmanır. Tüm bunlar yetmezmiş gibi filmin sonunda yataklı vagonda ranzaya tırmanır (Brill, 1988:11). Brill'in yorumlarına şunu ekleyelim. O. Thornhill gerçeği arar, ama gerçeği yalnızca tek Tanrı Hitchcock'un bildiğini ve tüm oyuncuları yönettiğini bilmez. Yönetmen oyuncuların karşısına kılık değiştirerek ansızın çıkmaktan hoşlanır.

Şantaj'da (1929) Mr. Tracy polislerden kaçır. Müzeye girer. Uzun koridor boyunca yürür. Polisler yakındadır. Aşağıdaki salona sarkan ipe tutunur, kendini aşağıya bırakır. Ansızın

karşısına devasa bir Tanrı heykeli çıkar. Heykel sessizce olup biteni gözler. İplerin onun elinde olduğunu, Mr. Tracy'nin aşığıya kayıvermesi için ipi Tanrı'nın yerleştirdiğini Mr. Tracy düşünmez. Çoğu kez izleyici de düşünmez. Hitchcock'un nasıl kılıktan kılığa girdiğini, olup biteni ne denli iyi yönettiğini dikiş (suture) kavramı ile bağlantı kurarak açıklayalım.

Jacques-Allain Miller 1965 yılında Lacan seminerinde "La Suture" adlı bildirisini sunar. Bildiri 1966 yılında Fransızca olarak basılır. İngilizceye çevrilmek için on yıl bekler. Miller bildirisinden altı yıl önce Tanrı Hitchcock'un "suture" kavramını, bilinçli ya da bilinçsiz olarak filmine yansıttığını bilmez kuşkusuz. Miller öznenin söylemin zinciri ile girdiği ilişkiye "suture" (dikiş) adını verir (1965:25). Çözümlemesini Gottlob Frege'nin *Grundlagen der Arithmetik* adlı yapıtına dayandırır. Frege kavramı üç açıdan ele alır: *Nesne, sayı ve kavramın nesne ile ilişkisi* ya da *kavramın sayı ile ilişkisi*. Nesneleri kapsayan bir kavrama bir sayı ayrılır. Bir kavram kapsadığı ile ilişkilendirilerek tanımlanır ve var olabilir. Mantıksal bir varoluş için başka bir belirlenim yoktur (1965:27). Frege'ye göre F kavramına ayrılan sayı, kavramın uzantısıdır, bu sayı F kavramının tıpatıp benzeridir. Frege, Leibniz'e başvurur: *Eadem sunt quorum unum potest substitui alteri salva veritate*: Benzer nesneler gerçek yitirmeksizin birbirinin yerine geçebilir. Bu önermenin ne söylediğinden çok neyi varsaydığı daha önemli. Kimlik nesnenin içindedir. Nesne kendisinin yerine geçemez. Leibniz'i izlerken bir an için gerçeği yakalama umudu belirdi, ama bir şeyin başka bir şeyin yerine geçebilmesi gündeme gelince umut söndü (1965:28). Sönen umudun ardından yeni bir ilişki kurulur ve gerçeklik yeniden ele geçirilir. Bir şeyin yerine geçen şey söylemin düzlemine katılabilir.

O. Thornhill ve filmin dikiş kavramıyla ilişkisini kurmak için Miller ve Frege'den alıntılarla yazıyı sürdürüyoruz: Gerçekte her nesne tıpatıp kendisine benzer. Gerçekliği istiyorsak bu kaçınılmaz bir koşul. X'in bir nesnesi, bir de kavramı var. Kav-

ramın kapsadığı X nesnesi bir birim olarak tanımlanabilir. Öyleyse X kavramına ayrılacak sayı 1'dir. 1 sayısı evrendeki tüm nesneler için aynı işlevi görür. Sıfır da bir kavrama ayrılmıştır. Kavram olmanın gereği olarak uzantısı vardır, bir nesneyi içerir. Hangi nesneyi diye sorarsanız, yanıt vermek güçtür, çünkü ortada nesne yoktur, kapsamadığı nesnenin uzantısını nitelendiren sayı sıfırdır. Eksik olan şey nesne. (Daha önce kimliğin nesnenin içinde olduğu söylenmişti.) Ama sıfır sayısı söylemde deliği (eksiği, boşluğu) diyor (1965:29). Biz önce Spoto'nun yorumunu okuduk. Spoto O. Thornhill'in içindeki O'nun kahramanın kimlik arayışı içinde olduğunu imlediğini söylüyordu. Thornhill, Eve'e O'nun hiçbir şeyin karşılığı olmadığını söylüyordu (1976:348). Sonra Naremore'un, Thornhill'in ancak sıfır sayısının karşılığı olabilecek özelliklere sahip olduğunu vurguladığını gördük (1988:222). Hem Roger O. Thornhill'in hem de filmin dikiş kavramı ile ilişkisini kurmaya karar verdik.

Şimdi filme geçelim. O'ı sayı olarak kabul edersek, gerçekte var olmayan bir nesne düşüncede var olabiliyor. O boştur ve eksiği görünür kılıyor. Ama sistem O'ı 1 olarak saymamıza yol açıyor. Gerçeklik düzleminde üç sayısı üç nesne içerir, sayı düzleminde ise 3'ten önce üç sayı vardır. Öyleyse 3 dördüncü sayıdır. Çünkü sayı düzleminde sıfır 1 olarak sayılır. Böylece kendisine tıpatıp benzemeyen nesne [eksik nesne] gerçeklik düzleminde hem onaylanır, hem de yadsınır. Söylem eksik nesneyi bir yandan kurar bir yandan yok eder, kısacası söylem deliği diker (Miller, 1965:30-31). Miller sıfırı eksiği diken bir sayı olarak tanımlıyor. Sayı dizileri sıfırın düzdeğişmecesine ise, tüm sayı dizileri eksiği (sıfırı) diyor demektir. Bu olgu ile öznenin anlam zincirine bağlanması arasında neden bir ilişki kurmalıyım? Miller dikişi "öznenin dile zincirlenmesi" ya da "öznenin söylem zinciri ile girdiği ilişki" olarak tanımlıyor.

Kişi söylem zincirine "ben", "sen" gibi adlarla özdeşleşerek girer. Öyleyse Benveniste'e başvurmamız gerekiyor: "*Ben, sen, o* terimlerini içeren kişi adlarının alışılmış tanımının

"kişi" kavramını ortadan kaldırdığını görmek gerekir. Kişi kavramı yalnızca *ben/sen*'e özgüdür ve o adında yoktur. Bu temel ayrım *ben* adılının incelenmesinde ortaya çıkacaktır." (1966:173). Kuramcı, bir adın kullanıldığında değişmez ve "nesnel" bir kavrama gönderme yaptığını vurgular. Ama *ben* adılının bizi gönderdiği değişmez bir nesne yoktur. Çünkü her *ben* adılının kendine özgü bir gönderimi vardır ve her kullanımda tek bir varlığa gönderir. Benveniste *ben* ya da *sen* adılının gönderme yaptığı gerçekliği sorgular. "*Ben* bir ad göstergesinde olduğu gibi nesne olarak değil ancak bir söz edimi çerçevesinde tanımlanabilir" (1966:174).

Kişinin söylem zincirine *ben* ve *sen* gibi adlarla özdeşleşerek girdiğini söylemiştik. Söylemin günlük konuşma, öykü, roman, film gibi türleri olduğunu anımsatalım ve izleyici film izlerken dikişi nasıl tutturuyor, diye soralım. Bu kez Oudart ve Dayan'a başvurmak zorundayız. Oudart'a göre izleyici ilk çekimi gördüğünde gördüğünün sınırlı olduğunu anlıyor. Görüntünün çerçevenin dışında sürüp gittiğini biliyor. Bu film görüntüsünü okumanın ilk adımı. Filmsel alanın bir yankısı (karşısındaki görülmeyen alan) var. İzleyici onu göremiyor ve rahatsız oluyor. Oudart hoşlanma duygusunu engelleyene Yok Olan¹ (Absent One) adını veriyor. İlk çekim izleyicinin filmsel alanla imgelemsel alan arasında ilişki kurmasını engelliyor, bir deliğe (yaraya, boşluğa) yol açıyor. Karşı çekim izleyiciye daha önce göremediği alanı gösteriyor ve izleyicinin yarasını dikeyiyor (1969:37). Böylece anlam oluşuyor. Karşı çekimi gördüğümüzde, ilk çekimde gördüğümüz alanı görmüyoruz. Ama ilk çekim izleyicinin belleğinde kalıyor ve anlam oluşuyor. İkinci çekimi, kamera film kişilerinden birinin bakış açısı olarak sunuyor. Bu öznenin *o* değil, *ben* olması demektir. İzleyici kameranın bakış açısı ile görüntüye girer ve kahramanla özdeşleşir.

1 "Yok" ve "olmak" sözcükleri karşıt anlamlı oldukları için, dikiş kavramıyla ilgili bir yazıda, "Absent One"ı "Yok olan" diye Türkçeye aktarmanın hoş olacağını düşündük.

Dayan geleneksel anlatı filmlerinin öznel olduğunu söyler. Bu bakış açısının öznel olduğu anlamını taşır. Kuşkusuz film boyunca aynı kişinin bakış açısı sürüp gitmiyor. Bakış açısı sürekli değişiyor. Görüntünün hiç kimsenin bakış açısını üstlenmediği de oluyor. Ama Dayan bu duruma pek de sık rastlamadığımızı sözlerine ekliyor (1974:447). Okuyucu, kuramcılardan bu savları geleneksel film anlatısını düşünerek ileri sürdüklerini unutmamalı. İzleyici ilk çekimde ortalarda görülmeyen birinin (yetkenin) göreceği alanı sınırladığını düşünüyor. Ama onu unutuveriyor. Oysa Oudart'a göre Yok Olan karşı çekimde bir başkasının bakış açısı olarak yeniden diriliyor (1969:37). Ruh beden değiştiriyor. Dayan geleneksel sinemada Yok Olan'ın örtbas edildiğini, film kişisi ile yer değiştirdiğini söyler. Yok Olan'ın (görüntünün gerçek kaynağı) yerine sahte kaynak geçiyor. Bu sahte kaynak filme yerleşir, film kendisini yaratanı olmayan bir ürün gibi sunar. Ama yaratan varlığını duyumsatmak ister. Çünkü izleyici Yok Olan'ı unuttur. Yaratan'ın sabrı taşar. Filmin sonunda ortaya çıkar. Eve ile O. Thornhill evden çıkarlar, bir süre ağaçların arasında nereye gittiklerini bilmeden koşarlar. Hitchcock onların nereye gittiğini bilir. Kesme. Kahramanların bakış açısı: O. Thornhill: "Heykellerin tepesine çıkmışız". Kesme. Kahramanları izleyenler. Kesme. Görkemli heykeller. Kahramanlar heykellerin üzerinde küçük iki nokta gibi dururlar. (Bu sahnede kahramanlar öylesine küçüktür ki, Hitchcock izleyicinin onları pek iyi algılayamayacağını düşünmüş ve onlar için belirgin, çarpıcı renkler seçmiş. Eve'in üzerinde portakal rengi, O. Thornhill'in üzerinde ise koyu renk bir pantolon, beyaz gömlek vardır.) Kesme. Eve'in bakış açısı. Heykellerin burunları. Aşağıya inmeye karar verirler. Hitchcock inmelerine izin verir. Kesme. Yok Olan'ın bakış açısı: Aşağıya inen kahramanlar. Heykelin burnu ile karşılaştığımızda onların oyuncak bebekler kadar küçük olduklarını söyleyebiliriz. Kesme. Yok Olan'ın bakış açısı: İki heykelin görkemli yüzlerinin arasına sıkışıp kalan kahramanlar. Kesme. Yok Olan'ın bakış açısı: Bel çekimi, Eve ile O. Thornhill, heykele tutunmaya çalışırlar. Kes-

me. Eve'in bakış açısı: Uçurum. Kesme. Yok Olan'ın bakış açısı: Heykeller ve heykellerin üzerinde bir erkek (izleyen) heykellerle karşılaştırdığımızda oyuncak bir erkek bebek kadar küçük. Kesme. Yok Olan'ın bakış açısı: Az önce Eve'in korkuyla baktığı uçuruma inmeye çalışan kahramanlar. Kesme. Yok Olan'ın bakış açısı: Aşağıya inmeye çalışan erkek. Yok Olan'ın bakış açısı sürer. Erkek onlara doğru ilerler. Genel çekim: Heykelin yüzü. Yan profil. Heykelin arkasında, heykelin burnundan daha küçük görülen erkek. Alt aç: Heykel gözlerini gökyüzüne dikmiştir. Kahramanlarla ilgilenmez görünür. Tıpkı Hitchcock gibi. Yine Yok Olan'ın bakış açısı. Kahramanlar da gökyüzüne bakarlar. (Tanrı'yı görme umuduyla olabilir.) O. Thornhill Eve'e New York'a trenle dönmeyi önerir. (Bunun bir evlenme önerisi olduğu çok açıktır.) Tam bu sırada Yok Olan bakış açısı olmaktan vazgeçer. Eve için kaygılanmak istemez belki de. Çünkü Eve'in ayağı kayar. O. Thornhill'in bakış açısı: Eve heykele tutunur. Kaygılanacak bir şey yoktur. Yok Olan'ın bakış açısı. Heykelin yüzü. Yan profil. Kahramanlarımızı izleyen erkek inmeyi sürdürür. Kesme. Yok Olan mı? Heykel mi? Heykelin görkemli yüzü. Ön profil. Yüzün sağında kahramanlarımız, solunda kahramanlarımızı izleyen erkek. Kahramanları izleyen erkek aşağıya iner. Kesme. Erkek heykelin çıkıntılarına tutunur. Güçlkle iki adım atar. Kesme. Genel çekim. Yeniden heykelleri, izleyeni ve izlenenleri aynı görüntüde görürüz. Erkek heykele kollarından asılıdır. Sonunda güçsüz kalır. Kendini aşağıya bırakır. Kesme. Kahramanlar da güçlkle aşağıya inmeye çalışırlar. Ayakta rahatça durabilecekleri bir alana geldiklerinde şaşkın çevreye bakınırlar. Yok Olan varlığını duyumsatmaya karardır. Kahramanların bakış açısı. Tanrılar. Kesme. Kahramanların bakış açısı. Soldaki Tanrı yüzü. Kesme. Uçurumun ucunda başlayıveren ağaçlar. Kesme. Kahramanlar sağa doğru gitmeye karar verirler. Kesme. Kahramanlar üç Tanrı'nın arasında sıkışıp kalırlar. Kesme. Yok Olan her zaman her yerde onları gözetlediğini kanıtlamıştır. Ama yine de onları korkutmak gerekir. Kahramanların bakış açısı. İzleyen erkek. Yeniden

sola dönmek zorunda kalırlar. Yok Olan bakış açısı kullanma hakkını kahramanlara vermez. İzleyeni ve izleyenleri dilediği gibi gösterir. İzlenenler sola doğru yol alırlar. Aslında izleyici de kahramanlar da dikişi tutturamadıklarını ansızın anlarlar. Solda, görmediğimiz alanda kahramanlarımızı izleyen bir başka erkek vardır. Eve sonunda onu görür. İzleyici filmin sonunda yönetmen izin verirse dikiş tutturabileceğini, izin vermezse, görkemli heykellerin yanındaki güçsüz, küçük kahramanlar gibi çaresiz olduğunu anlar.

Röntgenci Kendi İmgesini Röntgenliyor: Rebecca

Görüntünün soluna doğru uzayıp giden ağaçlar arasından Daphne du *Maurier*'in adı süzülerek izleyicinin karşısına çıkar. Selznick Stüdyosu bu kez bir roman uyarlaması sunar izleyiciye. Baş başa vermiş iki ağaç görüntüsü ve ağaçların arasında kendisine güçlkle yer bulan **Rebecca** (1940). Ağaçlar, tanıtma yazıları ve kesmeler sürer. Sonunda tek bir ağaç kalır. Ağacın gökyüzüne uzanan dalları çerçevenin sınırlarına sığmaz. Geniş gövdenin üzerinde "Yöneten Alfred Hitchcock" yazısını görürüz. Filmlerinde birkaç saniye de olsa görünmeyi seven Hitchcock'un bu kez ağaç kılığına girdiğini izleyici hemen anlar. Kesme. Karanlık gökyüzü, solda dolunay. Ay bulutların arasından süzülerek geçer. Ay bulutu kesmez. İzleyici Hitchcock'un gerçeküstücü bir yönetmen olmadığını bildiğinden ay neden bulutu kesmedi diye düşünmez.

Filmde genç bir kadın (Joan Fontaine) zengin bir Amerikalı kadına, Mrs. Van Hopper'a (Florence Bates) eşlik etmek üzere Monte Carlo'ya gelir. Monte Carlo'da, gizemli, belki de gizemli olduğu için çekici, Maxim de Winter'la (Laurence Olivier) tanışır. Tanıştıktan kısa bir süre sonra evlenirler ve geniş topraklar

üzerine oturan Manderley'e giderler. Genç kadın önce Manderley'den daha sonra da Maxim'in ölen eşi Rebecca'nın gücünden etkilenir. Rebecca, evi yöneten Mrs. Danvers (Judith Anderson) aracılığı ile genç kadını gözler. Mrs. Danvers Ruh'tur, belki de Rebecca'nın ruhudur. Bakın bu konuda yönetmenin kendisi ne diyor: "Bayan Danvers'i yürürken görmek hemen hemen mümkün değil, hareket halindeyken de çok nadir gösterilmişti. Eğer, kadın kahramanın olduğu odaya giriyorsa, olayı kadının ansızın bir ses duyması ve Bayan Danvers'i bir anda yanında ayakta duruyor görmesi şeklinde veriyorduk. Bu yöntemle tüm durum, kadın kahramanın bakış açısından yansıtılıyordu; kadın Bayan Danvers'in ne zaman ortaya çıkıvereceğini hiç bilemiyordu ve bizzatihi bu, korkutucu bir durum oluşturunuyordu. Bayan Danvers'i yürürken göstermek onu insancillaştırmak olacaktı" (Truffaut, 1984:123).

Hitchcock filmlerinde kadınlar güçlüdür, özellikle de ölü kadınlar. Öylesine güçlüdürler ki, güçsüzleri (genellikle erkekleri, kimi kez de kadınları) mezardan yönetirler. Rebecca dilediğinde yaşar ve günü geldiğinde ölür. Güçlü olduğu için Rebecca olarak, Mrs. Danvers ve anılar aracılığı ile yaşamını sürdürür. Gövde yok olup gitmiştir, ama onun adı vardır. R harfi mendillerde, havlularda genç kadının (yeni gelinin) karşısına ansızın çıkıverir. Genç kadın ürker. Çünkü onun adı yoktur. Film boyunca hiç kimse ona gerçek adıyla seslenmez. Genç kadın da çaresiz Mrs. de Winter olmaya çalışır. "Mrs." olmanın bir başka yönü var. Stannard'a göre kadın Mrs. olurken erkeğe özgü olanı içselleştiriyor. Mary Smith ile Mrs. John Jones aynı anlamı taşımaz. John Jones da adının başına Mrs. geldiğinde, kadına özgü olanı içselleştiriyor (1927:12). Dönüşüm tek yönlü değil, iki yönlü. Öyleyse Mr. John Jones kadına adını verdiği için pek böbürlenmemeli, kadına özgü olanı içselleştirdiğini unutmamalı. Mr. de Winter'ın bu gerçeği anımsadığı pek söylenemez. O Rebecca'ya benzemeyen, Mrs. de Winter'a dönüştürebileceği bir kadın bulduğu için mutludur. Genç kadın da Maxim de Winter olabilmek için çabalar.

Genç kadın Maxim'e iki imge sunar: Beyaz güllerle bezenmiş uzun siyah giysili kadın. Gösterişsiz giysileriyle ördeklere yem atan kadın (Gallafen, 1988:97). Maxim gösterişsiz imgeyi yeğler. Onu yeni saç biçimi ve siyah uzun giysisiyle gördüğünde bu değişiklikten hiç hoşlanmadığını açıkça söyler. Maxim aradığı imgeyi beyazperdede bulacağını bilir. Balayında kendi çektiği filmi izlemeyi yeğler.

Rebecca üzerine geliştirdiğimiz yorum, bu bölüme dayanıyor. Maxim ve eşi beyazperdenin karşısına geçerler. İzleyici de filmi onlarla birlikte izler. Genç kadın ördeklere yem atar. Ördekler de bu sevecen kadından hoşlanırlar. Onu çevresinde dolanırlar. Maxim "Torunlarımız senin ne kadar güzel olduğunu görüp övünecekler" der. Böylece Maxim'in neden bu imgeyi yeğlediği ortaya çıkar. Maxim anne arar. Tıpkı genç kadın gibi. Yalnız genç kadın annenin yanı sıra baba da arar. İlk tanıştıklarında Maxim'e annesinin çok küçükken öldüğünü, babasını ise geçen yıl kaybettiğini söyler. Maxim aradığı imgeyi bulur ve onu beyazperdeye yansıtır. Öyleyse Maxim'in düşlemlerinin (fantezilerinin) gerçekleştiğini söyleyebilir miyiz?

Maxim düşlemlerinin gerçekleşmesi için önlemler alır. **Rebecca** üzerine yazan pek çok yazarın yorumlamadan geçemedikleri sahneyi biz de yineleyelim. Tanıştıktan az sonra genç kadın açık yüreklilikle kendi düşlemlerini Maxim'e anlatır. "Siyah saten giysiler içinde, boynunda bir dizi inci taşıyan otuz altı yaşında bir kadın olmak istiyorum." Maxim genç kadının düşlemini denetim altına alır. "Bana, siyah saten giysili, inci kolyeli, otuz altı yaşında bir kadın olmayacağına söz ver". Maxim güçlü anne imgesinden korkar. Rebecca ve Mrs. Danvers onu öylesine ürkütmüştür ki Maxim o tür kadınlardan korunmak için önlemler alır.

Genç kadın da Mrs. Danvers'den korkar. Salondaki değerli heykeli kırdığını Mrs. Danvers'den saklar. Mrs. Danvers hizmetlileri hırsızlık yapmakla suçlayınca, heykeli kendisinin kırdığını Maxim'e söyler. Maxim ona güçlü olması gerektiğini evin

gerçek yöneticisinin kendisi olduğunu anımsatır. Mrs. Danvers'e kırılan heykel konusunda açıklama yapılması gereklidir, bu görevi Maxim üstlenir. Ona güçlü olmak, yönetmek için olanak tanımaz. Güçlü olmadığını genç kadın da bilir. "Benimle dedikodulara yol açmayacak biri olduğum için evlendin" der. Maxim özgür yaşayan, güçlü kadından usanmıştır. Adı olmayan ya da yalnızca Mrs. de Winter olmayı benimseyecek bir kadın arar. Maxim'in önlemleri bitip tükenmez: "Tırnaklarını yeme, yemeğini bitir, yağmurluğunu giy, vb."

Rebecca üzerine yazan tüm araştırmacıların vurguladıkları bir gerçek var: Filmdeki güçlü anne sayısı oldukça fazla. Mrs. Van Hopper, Rebecca, Mrs. Danvers. Genç kadın güçlü annelerden korkar. Mrs. Van Hopper onun ilk güçlü annesidir. Raymond Durnat genç kadının, onu tahakküm eden, zalim annenin zulmünden kurtaracak baba figürü ile evlenerek kadına özgü Oidipal düşü gerçekleştirdiğini vurgular. Ama genç kadının babaya daha önce sahip olan ve yeniden sahip olabilecek, geçmişteki Rakip'e göğüs germek zorunda kaldığını yorumlarına ekler (aktaran Modleski, 1988:46).

Filmin içindeki filme yeniden dönmeden önce kahramanlarımızın anneleriyle ilişkilerini çözümlememiz gerekiyor. Bala-yında çektikleri filmin ilk görüntüsü (genç kadının ördeklere yem attığı görüntü) böylece değişik bir açıdan yorumlanmış olacak. Yorumlarımızı Chodorow'a dayandırıyoruz. Yeni doğan bebeği güdüler yönetmez. Gelişimini tamamlamadan annesinden ayrılan bebek annesinin bakımına gereksinir. Bu bakım olmaksızın çevreye uyum sağlayamaz. Margaret Mahler'in deyişiyse anne bebeğin "dış ego"sı olur, çevreyle bağlantısını kurar (aktaran Chodorow, 1978:58). Anne ile çocuk arasındaki bu etkileşim güven duygusunun gelişmesi açısından önemlidir. Erik Erikson'nın "temel güven" olarak nitelendirdiği bu duygu, onun öz ya da kimliğinin oluşumunda başlangıç olacaktır (aktaran Chodorow, 1978:59).

Bebek çaresizdir, annesiz olamaz, kendi varlığını annenin varlığından bağımsız olarak düşünemez. Chodorow bu olguyu

tanımlarken Fairbairn'in "bebeğe özgü bağımlılık" terimine başvurur. Çaresizlik duygusu bu tür bir bağımlılığa yol açar. Bebek annesiz olamayacağı için ayrılığı yadsır. Annesinden ayrılacağı konusunda bir endişe duyarsa, birlikte oldukları duygusunu (ya da birincil özdeşleşmeyi) sürdürmek için annesinin göğsünü içine alır. Ayrılığın onun varlığını tehdit ettiğini bilir.

Birincil özdeşleşme, bebeğin özdeşleştiği kişi ile kendisi arasındaki ayrımı gerçekleştiremediği dönemdir. Chodorow saptamalarını Freud'dan alıntılarla destekler. "Birincil özdeşleşme bir nesne ile özdeşleşme nedeniyle ortaya çıkan sonucun [durumun] ilk örneği değildir, birincil özdeşleşme herhangi bir nesne ile gerçekleşecek özdeşleşmelerden çok önce, ansızın, dolaysız bir biçimde gerçekleşen bir özdeşleşmedir" (aktaran Chodorow, 1978:61).

Doğumdan sonra, bebek, özne (öz) ile nesneyi (öbürünü) birbirinden ayıramaz. Bu dönemde o bilişsel düzeyde özseverdir (narsist). Çünkü Ben dışındaki her şeyi Ben'in bir bölümü olarak algılar. *Libido* da kendisine yöneliktir. Bebeğin annenin varlığının farkında olmadığı bu döneme *salt özseverlik* evresi denir. (Mahler'den aktaran Chodorow, 1978:61). Daha sonra bebek çevreden gelen deneyimleri iyi/kötü, hoş/hoş olmayan gibi niteliksel olarak ayırmaya başlar. Giderek bu deneyimleri duyumsamasına yol açan annesini tanımaya başlar. Annesi ile bileşik varlık oluşturur, bu evre dört ya da beşinci aylarda doruk noktasına ulaşır, birinci yaşı doldurana dek de sürer.

Bizim Rebecca üzerine yorumlarımızı, Mahler'in *salt özseverlik* olarak tanımladığı evre destekleyebilir. Freud da bebeğin çevresiyle ya da öbürü ile özdeşleşmediği, *libido*'sunu kendi özüne yönelttiği bir dönem olduğunu söyleyerek *birincil özseverliği* varsayım olarak ortaya atmıştı. (Özseverliğin gerçek anlamda ortaya çıktığı otoerotizm ancak ego'nun oluşumundan sonra ortaya çıktığı için, bu bağlamda "otoerotizm" sözcüğü kullanılamaz). Ama Freud'a göre çocuk *libido*'sunu kendisine yönelttiği bu dönemden çıkar. Çünkü acıkır, içgüdüleri onu an-

nenin göğsüne daha sonra da anneye yöneltir. Böylece acıkma ve korunma gereksinimi ile yaklaştığı annesine libidosunu da yöneltmiş olur. Çocuğun iki cinsel nesnesi var: Biri kendisi öteki annesi. Bu durum çocuğun gelecekte kuracağı ilişkileri etkileyecektir. Çocuk ya annesinin modeli olabilecek nesneler seçer ya da kendisine benzeyen birini seçer. Kendisine benzeyen biri "narsistik" nesnedir (aktaran Chodorow, 1978:63-64).

Maxim'in balayında çektiği filmi, kahramanlarımızla birlikte, izlemeyi sürdürelim. Maxim ışıkları söndürür. Karanlık yemek salonunda, genç kadınla Maxim'in arasından beyazperdeye ilk görüntü düşer. Genel çekim: Genç kadın bisiklete biner. Kesme. Genç kadının üzerinde etek ve bluz vardır. Ördeklere yem atar. Kesme. Bel çekimi: Maxim'in elinde dürbün vardır. Dürbünle sola bakar. Üstelik bir şeyler söyler. İzleyici karşı alanda ne olduğunu merak eder. Ama yönetmen (Maxim ya da Hitchcock) dikişi engeller. Göremediği alanı izleyiciye göstermez. Böylece izleyicinin alacağı haz duygusu yok olur ya da yönetmen tarafından yok edilir. Maxim izleyiciye döner, alay edercesine gülümser ve dilini çıkartır. Sağdan uzaklaşmak üzereyken, belki de izleyicinin ne denli kızdığını görmek için, bir kez daha izleyiciye bakar. Kesme. Lokantada yemek yerler. Film kopar. Bu sırada içeriye giren erkek hizmetli, ortalarda görünmeyen Eros heykeli konusunda Mrs. Danvers'in görevlileri suçladığını söyler. Genç kadın sessizce yerinde oturur. Yalnız kaldıklarında heykeli kıldığını söyler. Maxim filmi takar. Bel çekimi: Lokanta, genç kadın bardağı dudaklarına götürür. İzleyici balayı filmini genç kadın ve Maxim ile birlikte, onların aralarında bıraktıkları boşluğun arasından izler. Bardağındaki içkiyi yudumlayan masum kadın, oturmakta olan tüm izleyicilerin omuz hizalarının üzerinde. Balayı filmindeki bu tek çekimi, genç kadının görüntüsü izler. Omuz çekimi: Genç kadın Mrs. Danvers'in ona yukarıdan baktığını söyler. Genç kadın imgesinin ulu ve yüce olduğunun bilincinde değildir. Kesme. İzleyici balayı filmindeki bir başka görüntüyü yine genç kadın ve Maxim'in aralarında bırak-

tıkları boşluğun ucunda yakalar. Görüntüdeki otomobil yol alır. Kesme. Omuz çekimi: Genç kadın çalışanların onu küçük gördüklerini, Maxim'in de onu görgüsüz ve deneyimsiz olduğu için seçtiğini söyler. "Göze çarpan biri değilim, hiç kimse benim için dedikodu çıkaramaz" der. Kesme. Balayı filmi: Genç kadın ördöklere yem atar. "Dedikodu" sözcüğü Maxim'i öylesine rahatsız eder ki yerinden kalkar, genç kadının karşısına dikilir. Balayı filmindeki görüntüyü engeller. "Dedikodu mu? Ne demek istiyorsun?" der. Kesme. Genç kadın bu sözcüğü öylesine söylediğini anlatmaya çalışır. Kesme. Yakın çekim: Maxim'in hiddet dolu yüzü. Kesme. Genç kadın ürkek, kendini savunmaya çalışır. Kesme. Yeniden Maxim'in hiddet dolu yüzü. Bakışlar genç kadını ürkütür. Kesme. Genç kadın "Maxim bana öyle bakma" der. Kesme. Boy çekimi: Maxim sağdaki abajura yönelir, izleyici balayı filmini izleme olanağı bulur. Bel çekimi. Maxim elindeki dürbünle çevreyi gözetler, kimi ya da hangi alanı röntgenlediğini bilmek olanaklı değildir. Maxim dürbünüyle soldan izleyiciye (Rebecca'yı izleyen izleyiciye, balayı filmini izleyen genç kadınla, Maxim'e) doğru çevirir. Maxim abajuru yakar. Görüntü yitip gider. Maxim onun gönlünü almaya çalışır. "Sen kendi yaşında bir çocukla evlenmeliydin, seninle evlenmem bencillik" der. Genç kadın durmaksızın mutlu olduklarını söyler. Maxim ışığı söndürür. Balayı filmi başlar. Genel çekim. Genç kadınla Maxim sarılırlar. Kesme. Yakın çekim. Öpüşürler. İzleyici onları röntgenler, bir yandan da çekim sırasında onları kimin röntgenlediğini merak eder. Maxim kamerayı otomotige bağladığını söyleyerek izleyiciyi rahatlatır. Dürbün Maxim'in elinde olmalıdır. O perdede kendi imgesini izler ve düşlemlerini gerçekleştirir.

Film izleyecekleri gece için genç kadın olağan giysilerinin dışında bir giysi seçmişti. Beyaz güllerle bezeli siyah bir tuvaletti bu. Üstelik boynunda inci kolye de vardı. Genç kadın seçtiği giysi ve takılarla kendi düşlemlerini gerçekleştirirken, Maxim'in bu konudaki uyarısını unutmuş görünüyordu.

Genç kadının yarattığı imge Maxim'in düşlemlerindeki imge ile uyuşmuyordu. Maxim'in balayı filmini, genç kadının giyim tarzını değiştirdiği gece izlemeye kalkışması rastlantı değildir. Maxim beyazperdenin düşlemlerdeki kadınları sunduğunu bilir. Yanındaki kadının tam karşıtını beyazperdede bulur. "Torunlarımız senin ne kadar güzel olduğunu gördüklerinde sevinecekler" der. Çocuk ile anne arasında oluşan benzersiz bağ, çocuğun güven duygusunu geliştirmesine yol açar. Açıkçası çocuk anneye güvenmek ister. Çocuk ile anne arasında oluşan ilişkinin niteliği çok önemlidir. Maxim Rebecca'ya güvenmez. Rebecca evlilikleri boyunca onu aldatır. O annesinin modeline gereksinim duyar. Ama Mahler'in salt özseverlik olarak nitelendiği evreye de dönerek, seyirlik nesne olarak kendisini seçer. Böylece Freud'un sunduğu iki seçenek de gerçekleşmiş olur.

Maxim'in balayı filmini izleme sürecinde gerçekleşmesini istediği bir beklentisi daha vardır. Maxim genç kadının perde-deki imge ile özdeşleşmesini ve Mrs. de Winter (bir zamanlar bu adı annesi taşıyordu) olmasını, Rebecca'ya benzemekten vazgeçmesini bekler. Genç kadın, özdeşleşme için gerekli olan benzerlik ilişkisini kolayca kurabilir. Özdeşleşmenin gerçekleşmesi için izleyicinin kendisi ile öbürü arasındaki ayrımı yadsıması gerekiyor. Genç kadının yadsıyacağı bir ayrım yok. Beyazperdede kendi imgesini görüyor. Üstelik bu imge ideal ego olarak sunuluyor. Özdeşleşme için tanıma gereklidir. Psikanalitik film kuramı, izleyicinin perdedeki oyuncu ile kuracağı benzerlik ilişkisini yanlış tanıma olarak tanımlıyor. İzleyici perdede kendini göremez. O dayanak bulmak zorundadır. Genç kadın ise perdede kendisini görür, kurduğu ya da kuracağı benzerlik ilişkisi için, dayanak bulmak zorunda değildir.

Maxim Genç Kadın'ı dilediği gibi yönlendirdiği için mutludur kuşkusuz. Maxim elindeki dürbünle çevreyi dilediğince röntgenleyebildiği, bakışının nesnesini salondaki izleyiciye sunmadığı, onlar sarmaş dolaş olduklarında onları röntgenleyecek bir kameraman olmadığı için de mutludur. (Maxim ka-

merayı otomotiğe bağladığını söylemişti.) O genç kadını ve öpüşme sahnesini başkalarının röntgenlemesine izin vermez. Ama Hitchcock izin verir.

Maxim'in çektiği filmi izleyici de izler. Genç kadın hem Maxim'in hem de salondaki erkek izleyicinin bakışının nesnesi olur. Böylece kadın (Genç Kadın ve onunla özdeşleşen kadın izleyici) iki kez kurban olur. Güçlü olan ise Ölü Kadın'dır. Rebecca'nın güzelliği dillere destandır, ama onu hiç kimse görmez. Modleski'ye göre o varlığını duyumsatır. Maxim, Rebecca'nın öldüğü gece neler olduğunu Genç Kadın'a anlatır: "Ayağa kalktı, bana doğru yürüdü." Kamera Rebecca'ya öykünür. Maxim'e doğru yürür (1988: 53).

Maxim'in balayında çektiği filmi izlemeden önce, Genç Kadın, Maxim'in yardımcısı Mr. Crawley ile konuşur. Genç Kadın ona Rebecca'yı sorar. Mr. Crowley "Gördüğüm yaratıkların en güzeli" der. Genç Kadın Rebecca ile özdeşleşmek için benzerlik ilişkisi kurmaya çalışır. Onun gibi şık ve güzel olmak ister, ama Maxim özdeşleşmenin yönünü değiştirmeye çalışır.

Genç Kadın Rebecca ile özdeşleşmekten kolay kolay vazgeçmez. Çünkü Rebecca gizemli ve çekicidir. Genç Kadın merdivenleri çıkar. Rebecca'nın odasına girer. Perdeyi açar, ansızın bir hayalet gibi Mrs. Danvers görünür. Mrs. Danvers ona Rebecca'nın giysilerini, kürkünü, dahası rahibelerin özel olarak hazırladığı iç çamaşırlarını gösterir. Tuvalet masasına yönelirler. Genç Kadın aynanın karşısına oturur, Mrs. Danvers her gece Rebecca'nın saçlarını fırçaladığını anlatırken, genç kadın da ellerini saçlarına götürür. Genç Kadın Rebecca'nın yerine geçerken, onu tümüyle yok etmeye karar verir. Mrs. Danvers'e Rebecca'ya ait anılarını atmasını söyler. Ardından da kıyafet balosu düzenlemeye karar verir. Kendisi için giysi tasarımları yapar. Mrs. Danvers Rebecca'yı yok etme girişimini önlemeye karar verir. Genç Kadın'ı daha önce Rebecca'nın giydiği, Caroline de Winter'ın bir giysisini seçme konusunda yönlendirir. Genç Kadın merdivenleri umutla iner. Onun bakış açısından Maxim'i,

Maxim'in kız kardeşi (Beatrice) ve eniştesini iki kez görürüz. Onlar Genç Kadın'ı görmezler. Merdiven arkalarında kalır. Genç Kadın "iyi akşamlar" dediğinde Beatrice "Rebecca" diye haykırır. Maxim giysiyi çıkartmasını söyler. Genç Kadın ağlayarak odasına çıkar. Genç Kadın Rebecca ile özdeşleşmemesi gerektiğini acı çekerek anlar. Genç kadın bu durumda nasıl bir yol izlemelidir?

Genç Kadın Rebecca'nın "olumlu" olarak nitelendirilen özelliklerinin aslında "değerli" olmadığını kanıtlamalıdır. Deniz kazası haberi Genç Kadın'ı intihar düşüncesinden uzaklaştırır. Genç Kadın Maxim'i aramaya koyulur. Yolda Mr. Crawley'i görür Mr. Crawley Rebecca'nın teknesinin bulunduğunu söyler. Teknede Rebecca'nın cesedi vardır. Aile mezarlığındaki kadın kim öyleyse? Maxim Rebecca'nın sevgi nedir bilmediğini, seven, yumuşak bir kadın olmadığını söyler. Üstelik Rebecca evliliklerinin ilk günlerinde onu aldatacağını sezdirir. Günler geçer. Maxim, Rebecca'nın Jack Favell (George Sanders) ile bir ilişkisi olduğunu anlar. Onları sahildeki odada yakalamayı düşünür. Küçük evde Jack yoktur, ama sevgilisinden hamile olduğunu söyleyen Rebecca vardır.

Maxim fahişelere katlanamaz, bunun nedenini bakın Theodore Price nasıl açıklıyor: Filmdeki yasak oda sayısı birden fazla. Bu odalardan biri Rebecca'nın, ikincisi ise deniz kenarında. Bu odalarda Rebecca sevişiyor. Kendi odasında Maxim'le, deniz kenarında sevgilisiyle buluşuyor. Bu nedenle Genç Kadın sahilde dolaşırken odayı rastlantıyla bulduğunda Maxim ona kızmıştı ve oraya gitmemesi konusunda onu uyarmıştı. [Maxim ikinci eşinin de fahişeye dönüşeceğinden korkar.] Price gizli odanın psikanalitik bakış açısında, anne-babanın odası olduğunu, çocukların bu odaya girmelerinin yasak olduğunu anımsatır. Sahilde tek başına yaşayan yaşlı Ben, Rebecca ile Favell sevişirken, onları röntgenler, tıpkı küçük çocuklar gibi. Bu deneyim onun delirmesine yol açar. Küçük erkek çocuk da annesinin nefret ettiği rakibi ile seviştiğini günün birinde keşfe-

der. Annesinin bakire değil de, fahişe olduğunu öğrendiğinde öfkelenir. Tıpkı **Ölüm Korkusu**'nun (1958) sonunda Madeleine'e (Kim Novak) öfkelenen Scottie (James Stewart) gibi (1992:152-153).

Maxim de Genç Kadın'a öfkeli. Price'a göre film Bakire-Ana, Fahişe-Ana temasının bir çeşitlemesidir. Oğul annesinin fahişe olmasını istemez. Filmde oğul Maxim, Bakire anne ise Genç Kadın, Fahişe anne ise Rebecca. Masum, yumuşak Genç Kadın başlangıçtan bu yana fahişe olmaya adaydır (1992: 158-159). Maxim Rebecca'nın ihanetine dayanamaz, çünkü daha önce de annesinin her gece onu rakibi babası ile aldattığını anımsar. Genç Kadın'ın da aynı şeyi yapacağından korkar.

Oysa Genç Kadın oğlunu korur. Önce Maxim'in Rebecca'yı öldürdüğüne inanmaz. Maxim Rebecca'nın ansızın sendeleyerek yere yığıldığını, başını yere vurduğu için de öldüğünü, onu tekneye koyup, denize bıraktığını söyler. Maxim Rebecca ile ilişkisini ve bilinen sonu anlattıktan sonra Genç Kadın değişir. Daha doğrusu Maxim onun değiştiğine, olgunlaştığına inanır. Genç Kadın eski coşkusu da yitirmiştir. Gidenin geri gelmesi olanaksızdır. Duruşmadan önce uzun uzun öpüşürler. Röntgenci Tom, röntgenlemenin suç olduğunu düşündüğü için hiçbir şey görmediğini söyler. Uzman ise teknenin tapalarının açık olduğunu, Rebecca'nın tapaları kendisinin açmış olabileceğini söyler. Filmin sonunda Rebecca'nın kanser hastası olduğu, bu nedenle intihar ettiği ortaya çıkar.

Böylece film izleyen kadın izleyici için tek seçenek kalır: Genç Kadın'la özdeşleşmek. Aslında yönetmen de yapımcı da onun genç kadınla özdeşleşmesini istiyor. Selznick bunu açıkça söylüyor (aktaran Modleski, 1988:44). Bu filmi kadın izleyici için yaptılar ve kadın izleyicinin adı olmayan ya da Mrs. de Winter olmaya çalışan genç kadınla özdeşleşmesini sağladılar. Bu kez kadından yönelen "tehdit"i böyle gidermeye çalıştılar.

Röntgenci Ampule Ürkerek Bakar: Sabotaj

Film "sabotaj" sözcüğünün tanımı ile başlar: İnsanların toplu olarak bulundukları binaların ortadan kaldırılması ya da makinelerin çalışamaz duruma getirilmesi için yapılan eylem. Kesme. İzleyicinin bakış açısı. Tavandan salınan ampul. Zincirleme. Gece, Londra. Zincirleme. Ampul, ampul sönmeye yeltenir. Kesme. Voltu gösteren ibre sıfıra doğru ilerler. Kesme. Gece, Londra. Kesmeler birbirini izler. Londra karanlığa gömülür. Tıpkı bir sinema salonu gibi. Sinemanın gişesini iki mum aydınlatır. Mrs. Verloc (Sylvia Sidney) paralarını geri isteyen izleyicileri yatıştırmaya çalışır. Dedektif Ted Spenser (John Loder) Londra'yı ortadan kaldıracak bir patlamayı önlemek için sinemanın karşısındaki manavda çalışır. Ted elektrik kesintisinin doğal bir olgu olduğunu izleyicilere anlatmaya çalışır. Suçlu aramak gereksiz bir çabadır. Mrs. Verloc sıkıntılıdır. Kocası Mr. Verloc'u (Oscar Homolka) aramaya karar verir. Feneri eline alır. Karanlığın içinde fener Mr. Verloc'un şapkasını görür, daha sonra da yüzünü. Mr. Verloc fenerin yüzüne tutulmasından hoşlanmaz. Belki de kendini suçlu gibi duyumsar. Karısına izleyicilere paraları geri vermesini söyler. İzleyiciler kapının

önünde beklerler. Mrs. Verloc paraları geri vereceklerini duyurur. Kalabalık gişeye doğru ilerler. Az sonra: Tavandan salınan iki ampulün ışık saçtığı görülür. Gişedeki görevli para vermekten vazgeçer. Gişeyi kapatır. Gişedeki mumlar (iki adet) ampullerle yarışmayı sürdürür.

Sabotage'da (Sabotaj, 1936) casuslar etkinliklerini perdelemek için sinemanın sahibi Mr. Verloc ile işbirliği yaparlar. Bu işbirliğini ortaya çıkarmakla görevlendirilen Ted sebzeçi kılığına girer ve durmaksızın evi gözetler. Yalnızca gözetlemekle kalmaz kuşkusuz, sinema salonunun yanındaki yuvalarında yaşayan aile üyeleri ile dost olmaya çalışır. Mrs. Verloc'un erkek kardeşi Stevie (Desmond Tester) Ted'den çok hoşlanır. Ted onunla oynar. Bir gün perde arkasında çevrilen karanlık işleri görmek ister. Sinemaya girer, izleyicilerin arasından geçer, perdenin arkasına ulaşır, ansızın küçük dost Stevie karşısına çıkar. Stevie ondan kuşkulalmaz. Perde arkasındaki duvarın tavana yakın bölümünde oturma odasına açılan bir pencere vardır. Bazın gerçekçi filmleri pencereye benzetir. Bu filmlerde pencereyi dilediğiniz kadar açabilir ve dışarı sarkabilirsiniz. Dedektif Ted pencereye tırmanır, oturma odasında Mr. Verloc'un casuslarla konuştuğunu görür. Ama oynamakta olan filmde gelen seslerle, oturma odasından gelen sesler birbirine karışır. Casuslardan biri Ted'i görür, onu elinden tutarak aşağıya çeker. Böylece Ted perde arkasındakilerle tanışır. Casuslar Ted'i tanırlar ve çekip gitmenin ve tasarılarından vazgeçmenin iyi olacağını düşünürler.

Ama artık Mr. Verloc için çok geçtir. Ismarladığı saatli bomba kuş kafesinde ona ulaşmak üzeredir. Mr. Verloc eşine kuşları (iki kuş) Stevie için aldığını söyler. Kafesin içinden bir not çıkar. "Kuşlar 1:45'te ötmeli" (daha açık söylersek saat 2 olmadan ötmeli). Bu arada Stevie ile Ted perde arkasına saklanırlar ve ansızın Mrs. Verloc'un karşısına çıkarlar. Ted görevli olduğunu söyler ve bu kez açıkça sorar. Mrs. Verloc geçen geceki elektrik kesintisi ile kocasının bir ilgisi olduğuna inanmaz. Bu kez perde arkasında Mr. Verloc vardır. Boş sinema salo-

nunda sorguya çekilen karısını dinler. Mrs. Verloc kocasının suçsuz olduğunu söyler. Mr. Verloc suça bulaşmaya hazırlanır. Stevie'den iki film bobini ile paketi Picadilly'e götürmesini ister. Böylece bir taşla iki kuş vuracaklarını ekler. **Bartholomew Katili'nin** iki bobini ile paketi alan Stevie yola koyulur. Stevie yolda oyalanır, paketten tam zamanında ayrılması gerektiğini bilmez. Saat 1:45'te saatli bomba patlar.

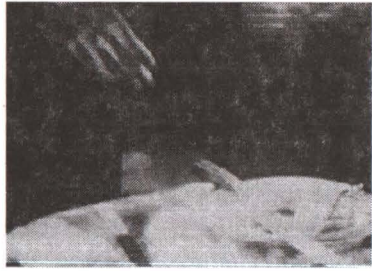
Mrs. Verloc kardeşinin öldüğünü duyduğunda önce düşüp bayılır. Açıkçası kadına özgü olduğu düşünülen bir davranışı sergiler. Daha sonra serinkanlı olmayı başarır. Mr. Verloc onun önünde diz çöker ve bağışlanmayı bekler. Tıpkı bir kadın gibi. Mrs. Verloc onu bağışlamaz. Yemeği hazırlamak üzere ayrılır. Yemeğe oturduklarında Mrs. Verloc servis için yemek bıçağını eline alır. Önce bıçak ilgisini çekmez. Az sonra ansızın bıçakla ilgilenir. Gözleri bıçağa çevrinir. Kamera da bıçağa çevrinir. Yakın çekim. Bıçak. Bundan sonra olup biteceklere geçmeden önce Mrs. Verloc ile bıçak ilişkisini irdeleyelim.

Mrs. Verloc'un adı yoktur. Tıpkı Mrs. de Winters gibi. Her iki kadın da kocalarının soyadı aracılığı ile bir ad edinirler. (Filmler üzerine yazan eleştirmenler de oyuncuların gerçek adlarını kullanırlar.) Spoto, Mrs. Verloc'un bir deniz perisi ya da tanrıçası olduğunu söylüyor. Elektrik kesildiğinde Mrs. Verloc gişede oturuyordu ve önünde iki mum yanıyordu. Mr. Verloc, nedamet dilenmek için, Mrs. Verloc'un önünde diz çöktü (1976:61). Biz Mrs. Verloc'un tanrıça olduğu görüşüne katılmıyoruz. **Rebecca'daki** (1940) Mrs. de Winters konusunda yaptığımız alıntıyı anımsayalım: Stannard'a göre kadın Mrs. olurken erkeğe özgü olanı içselleştiriyor. Mary Smith ile Mrs. Jones aynı anlamı taşımaz. John Jones da adının başına Mrs. geldiğinde, kadına özgü olanı içselleştiriyor (1927:12). Dönüşüm tek yönlü değil, iki yönlü. Yorumlarımızı filme dayandıralım. Daha önce de değindiğimiz gibi filmin başlangıç bölümünde Mrs. Verloc denizci giysisi ile "erkeksi" olanı anımsatır. Casus ile Mr. Verloc hayvanat bahçesinde buluşurlar, akvaryumun önünde cumartesi gü-

nü gerçekleşecek patlamayı tasarlarlar. Mr. Verloc'un elektrik kesintisine yol açan sabotajı önemsemesi, işbirliği yaptığı casusu kızdırır. Bu kesintiye Londra halkının güldüğünü söyler. Öyleyse tragedy ile komedy yan yana. Tek başına var olamıyorlar. İki erkek hayvanat bahçesinden birlikte çıkmazlar. Mr. Verloc kapıya yaklaşıırken, genç bir erkekle, bir kadın konuşarak Mr. Verloc'un yanından geçer. Genç erkek: "Dişi istiridyeler pek çok yumurta bıraktıktan sonra cinsiyet değiştirirler." Mr. Verloc irkilir.

Ted, Stevie ile Mrs. Verloc'u yemeğe götürür. İstiridye, havyar, som balığı, dil balığı gibi seçenekler olmasına karşın biftek yemeye karar verirler. Biftekler gelir. Bıçak bu kez bir erkeğin, ahçıbaşının elindedir. Et kesilirken, Ted, Mrs. Verloc'u konuşturmaya çalışır. Spoto bu sahnenin son yemek sahnesini hazırladığını söylüyor (1976:61). Bu yoruma katılmamak olanaksız, ama bıçağın kimin elinde olduğu da çok önemli.

Yeniden yemek sahnesi: Bıçak Mrs. Verloc'un elindedir. Kesme. Yakın çekim: Mrs. Verloc'un yüzü. Mrs. Verloc önce kocasına, sonra bıçağa bakar. Kendi düşüncelerinden kendisi ürker. Bıçağı elinden fırlatırcasına bırakır. Kocasına bakar. Eli bıçağa yönelir, ama bıçağı kavrayamaz. Mr. Verloc karısının neler düşündüğünü anlar. Mr. Verloc iki kuş satın aldığı anda, Stevie kuşların hangisinin dişi olduğunu sormuştu. Mr. Verloc da "Birinden biri yumurta bırakana dek bekle" demişti. Gerçek cinsel kimliği öğrenmek için beklemek gerekir. Mr. Verloc karısına endişeyle bakar. Ayağa kalkar, masanın çevresinde yürür. Hitchcock gövdeyi ve elleri göstermez. Kesme. Omuz çekimi: Mrs. Verloc kocasına bakar. Mr. Verloc karısının yanına gelir. Yüz yüze gelirler. Mrs. Verloc'un gözleri yine bıçağa çevrinir. Kamera da bıçağa çevrinir. İkisi de bıçağa yönelirler. Mrs. Verloc kararını daha çabuk verir ve bıçağı eline alır. Kesme. Yakın çekim: Yüzler. İzleyici elleri göremez. Mr. Verloc acıyla haykırır. Kesme. Bıçak Mr. Verloc'un gövdesindedir artık. Bıçağı gerçekten kadın mı sapladı, yoksa Mr. Verloc bıçağın gövdesine girmesine izin mi verdi?



Žižek bu soruyu yanıtlamak için Lacan'a başvuruyor. "Yanıtlatmak" sözcüğünü kullanmak ne denli doğru, bundan kuşkuluyuz. Çünkü bu sorunun kesin bir yanıtı olduğuna inanmıyoruz. Žižek bu sahnede ikisinin de gözdağı veren (tehdit eden) jestler olduğunu söylüyor. Lacan'a göre kişi bu tür jestleri yalnızca gözdağı vermek için üretir, kişinin eylemi gerçekleştirmek, sona erdirmek gibi bir amacı yoktur. Bu nedenle bu tür jestler sona erdirilmek üzere girilen ve dış engelle yarım kalan eylemlere özgü jestlerle karıştırılmamalıdır. Kadın Verloc'u tehdit eder, Verloc bunu anlar, bıçağı elinden alıp kendisini savunacaktır belki de, ama **cezalandırılmayı** (vurgulama benim) seçer. Kadının onu bıçaklamaya kalkması ile kendisini cezalandırma isteği çıkar. Kendini savunmak ister, ama öte yandan öldürülmek de ister (1991:119).

Mr. Verloc mazoşistik konumda olmayı yeğler. Mazoşist konum dendiğinde Freud'u anımsamak gerekiyor. Žižek de Freud'a başvuruyor. "Çocuk Dövülüyor" adlı yazısında Freud ilk evrenin sadistik (babam çocuğu dövüyor), ikinci evrenin ise

mazoşistik (babam beni dövüyor) olduğunu söylüyor. İkinci evre çok önemli, çünkü tümüyle bastırılıyor ve travmaya yol açıyor. Bu evrenin var olduğunu söylemek de güç. Çünkü anımsanmıyor, bilinç düzeyine çıkmıyor (aktaran Žižek, 1991:120). Žižek birinci evreden ikinci evreye geçmenin pek de kolay olmadığını söylüyor. İzleyici önce hainin cezasını bulmasını istiyor. Ama hainin de ölerек cezasını çekmek istediğini anlayınca, bu kez kendisini suçluyor, daha önce hain için düşündüklerinden ötürü utanç duyuyor. Hitchcock bir ahlak hocası sanki, sadistik arzunun bedelini izleyiciye ödetiyor. "Hainin ölmesini mi istediniz, alın size ölüm, bunun sonucuna katlanın". İzleyici hainin baskı altında olduğunu, bu baskıdan kurtulmak, ölmek istediğini anladığında, hainle birliktedir. [Artık ona karşı değildir.] Hainin suçunu bilinçli olarak kabul etmesi, izleyicinin ona acımasına yol açıyor. Mr. Verloc ölmek istediğinde, kadın ile Mr. Verloc'un arzusu da çakışır. Mrs. Verloc da daha önceki sadistik dileğini cezalandırır. Ölmek üzere olan kocasına sevecen bir biçimde sarılır, onun düşmesini engeller (1991:121).

Mr. Verloc bıçağın gövdesine girmesine izin verdiyse, kendi kendini cezalandırdı. Açıkçası cezalandırılmayı kadına bırakmadı. Mr. Verloc öldü, cezasını buldu, başka bir deyişle aklandı. Ya kadın, kadın aklandı mı? Mr. Verloc ölür. Mrs. Verloc bekler. Kanıtları yok etmeye çalışmaz. Ted gelir, Mrs. Verloc polise gitmek için hazırlanır. Tıpkı Şantaj'daki (1929) kadın kahraman gibi. Ama yine bir polis kadını engeller. Ted bunun bir kaza olduğunu söyler. Kaçmanın en doğru karar olacağını düşünür. Evdeki kafeste de bomba olduğunu bilen eski sabotajcı, yenilerde yalnızca bomba yapım etkinliğini sürdüren "kuşçu" (kuş satmak görünürdeki iştir, dükkânın arka bölümünde bomba üretilir) sinemaya doğru yola çıkar. Gelişmeleri izleyen polis de sinemanın çevresindedir. Mrs. Verloc baş müfettişin yolunu keser. Ona kocasını öldürdüğünü söylemek ister, ama engellenir. Ted onu engeller. "Kuşçu" bombayı bulmaya çalışırken, polisler de binaya girer. Eve geçmek için ise sinema salonundan ge-

çerler. İzleyiciler şaşkındır, neyi izleyeceklerine karar veremezler. Baş müfettiş Mrs. Verloc'a bomba konusunda soru yönelttiğinde, kadın doğruyu söyler. "O öldü". Tam bu sırada bomba patlar. Baş müfettiş Ted'e Mr. Verloc'un öldüğünü, Mrs. Verloc'la ilgilenmesi gerektiğini söyler. Baş müfettiş yaralı polis arkadaşına "Mrs Verloc, onun öldüğünü söylemişti, patlamadan önce mi söylemişti, yoksa patlamadan sonra mı? Anımsayamıyorum" der. Belirsizlik yine başat.

Belirsizliğin başat olmasını sağlayan son yemek sahnesini Žižek açık nokta (blot) olarak nitelendiriyor. Jean Narboni belirsiz noktayı "hiçbir şeyin göstergesi olmayan gösterge" olarak tanımlıyor (aktaran Žižek, 1992b:133). Žižek soruyor: "Peki öyleyse izleyici kahramandan daha çok bilir" savına ne oldu? "Açık nokta" olarak nitelendirilen görüntüde anlam belirsiz. Kahramanların ellerini göremiyoruz. İkinci çekim ek bilgiyi sağlıyor. Bıçak kadının elinde. Žižek bu anlatımın koşturkuya indirgenemeyeceğini söylüyor. Žižek haklı, çünkü koşturkuguda gerçekten bilgileniyoruz. Hitchcock'un ikinci çekiminde bıçağın kadının elinde olduğunu gördük, ama erkeğin bıçağın girmesine yardım edip etmediğinden nasıl emin olabiliriz. Truffaut bu sahnenin cinayetten çok bir intiharı çağrıştırdığını söyler. Karmen de gövdesini hançere sunmuştu (1987:103). Mrs. Verloc sonuna kadar götüremeyecekti, onun girişimini Mr. Verloc tamamladı. Žižek (bir erkek kuramcı olarak) cinayetin gerçekleşmesine yarım kalan iki jestin yol açtığını söylüyor. Açıkçası kadın ya da erkek bu ölümü tek başlarına gerçekleştiremediler. Bunu Žižek de vurguluyor, ama cinayet sözcüğünü kullanmadan edemiyor ve ekliyor: Mr. Verloc'un yardım etmiş olması Mrs. Verloc'u¹ suçtan arındırmaz (1992b:135). Biz Mrs. Verloc'un suçlu olup olmadığının da belirsiz olduğunu söylüyoruz. Žižek de ikinci çekimin artı bilgiyi getirirken, aynı anda bilgiden yoksun olmayı da gündeme getirdiğini vurgular. Artı bilgi belirsizliği arttırır, nesneler işlevlerini yitirirler, böylece

1 Erkek kuramcılar yazılarında oyuncunun gerçek adını kullanıyorlar. Biz alıntılarda da "Sylvia"ları Mrs. Verloc'a dönüştürüyoruz.

değişik anlamlara açık gizli göstergelere dönüşürler. Açık nokta olarak nitelendirilen çekim bilgilendirme ve bilgiden yoksun bırakma arasında salınan bir anlatıma dönüşür (1992b:134). Öyleyse Mrs. Verloc'un suçlu olduğunu, birini öldürdüğünü (cinayet işlediğini) söyleyebilir miyiz? Söyleyebiliyorsak erkeğin mazoşist konumda olduğu da çok açıktır.

Jean Laplanche mazoşizmi "hoşnutsuzluktan hoşnut olma" olarak tanımlar (1970:103). Şöyle sürdürür: Taraflardan biri (superego) öbür tarafta (ego) hoşnutsuzluğa yol açıyor. Sadece ek açıklamalara gereksinimi yok. Özne konumunda olan hoşnut (haz alıyor), nesne konumunda olan ise acı çekiyor. Mazoşist konumda olan, etkin konumda olanla düşlemsel (fantazmatik) bir özdeşleşme ilişkisine girdiğinde zevk alabilir: Birey kendi içinde bölünüyor. Birey hem kendinden yana hem kendine karşı. Freud, acı vermenin ve acı vermeden haz almanın, acı çekmekten haz almadan çok daha karmaşık olduğunu düşündü. Bu iki olgunun aynı kişide birlikte bulunmaları psikanalitik yaklaşımın bulgusu. Özneyi çözümlerken, acı çekmeyle karşılaşıyoruz, terapi ilerlediğinde başka bir alanda haz ararken, kendisine acı verdiğini de görüyoruz. Özne acı çektiği için haz aldığı sürece mazoşistik konumda, başkasına haz vermek için acı çektiğinde mazoşist konumda olduğu söylenemez (1970:104).

Yeniden Žižek'in "belirsiz nokta" olarak tanımladığı sahneye dönelim. Bıçağı elinde tutan, etkin konumda olan kadın. Erkek suçlu olduğu için acı çekiyor. Laplanche'a göre, mazoşist konumda olan, etkin konumda olanla düşlemsel bir özdeşleşme ilişkisine girdiğinde haz alabilir. (Öyleyse erkek yine kadınla özdeşleşiyor.) Mazoşist konumda olan başkasına haz vermek için acı çekmiyor, haz almak için acı çekiyor. Öyleyse Mr. Verloc kendi haz duygusu için bıçağın saplanması için izin veriyor. Böylece Mr. Verloc ikinci kez haz alıyor.

Mr. Verloc'un alacağı başka hazlar da var. Laplanche Nirvana'yı tüm güdülerin yok olması olarak tanımlarken, ölümün ya-

şamın son amacı ve tüm canlılar için temel bir içsel eğilim olduğunu anımsatıyor. Ama insan yalnızca ölmek istemez "kendine özgü bir biçimde ölmek ister" (1970:107). Mr. Verloc gerçekten "kendine özgü bir biçimde" ölür. Nirvana doruktur. Kişi doruğa bir başka deyişle sığmaya ulaşmak ister. Laplanche aslında bir arada olmaları pek kolay olmayan birçok eğilimin bir kişide toplanıverdiğini (bir araya geldiğini) vurguluyor (1970:108). Laplanche'ın sözünü ettiği olgular, nirvana, ölmeyi isteme, saldırganlığın kişinin kendisine yönelmesi, acı çekmeyi isteme, vb. Mr. Verloc'da bir araya gelir.

Ölüm içgüdüsü, diğer tüm içgüdüleri içinde toplayan, göz kamaştıran bir güdüdür. Cinsel içgüdünün enerjisi "libido"dur. Ölüm içgüdüsü için "libido"ya bakışık olabilecek bir karşılık önerildi: "Destrudo". Ama tutmadı. Laplanche ölüm içgüdüsünün kendine özgü bir enerjisi olmadığını, ölüm enerjisinin de "libido" olduğunu söylüyor (1970:124). Mr. Verloc'a ölümü cinsiyet değiştiren istiridye getirir. Erkek Mrs. Verloc'un kollarında ölür, Mrs. Verloc ona sevişme sonrası eşine sarılan bir kadın gibi sarılır, yere düşmesini önlemeye çalışır.

Yeniden filmin başına dönelim. Filmde üç yemek sahnesi var. İkinci ve üçüncüden (özellikle üçüncüden çok ayrıntılı) söz ettik. Şimdi ilk yemeğe dönelim. Mrs. Verloc'un yardımcısı eve dönmek zorunda olduğu için yemeğin pişmesini beklemeden ayrılır. Evden ayrılmak için sinema salonunun içinden geçmek zorundadır. İzleyiciler kahkahalarla gülerler. Kadın göz ucuyla perdeye bakarak filme katılmaya çalışır. Gerekli uyarıları yaptıktan sonra sinemadan uzaklaşır. Yemeği Stevie fırından çıkartır. Mr. ve Mrs. Verloc gelir. Yemeğe otururlar. Mr. Verloc kahverengi (toprak rengi) olduğu için lahanayı sevmez. Yeşili sever o. Mrs. Verloc Stevie'i marul almaya yollar. Stevie Ted ile birlikte gelir, Ted'in elinde değişik örnekler vardır. Perde arkasına açılan tavanın hemen altındaki pencere ansızın açılır ve öldürülen film kahramanının haykırışı duyulur. Ted: "Bir an için birini öldürüyorlar sandım" der. Mr. Verloc: "Evet ama

gösterilen filmde" diye yanıtlar. Stevie sinema salonundan geçer ve dışarı çıkar.

Az sonra bir polisin, onu, kayıtsızca yere düşürüp almayı unuttuğu marul parçası için uyardığına tanık oluruz. Polis "Kayıp düşebiliriz" der. Böylece belki de bilinçsizce sinemanın ilk yıllarında izleyicileri kahkahalara boğan sopalamaları (slapstick comedy) anımsatır. Oysa Ted polisiye filmleri yeğler. Mr. Verloc'a aşk filmlerinden bıktığını söyler.

Filmde polisiye ile komedi iç içedir. Mr. Verloc iş ortağı ile hayvanat bahçesinde buluştuğunda dostunun acımasız eleştirilerine güçlkle katlanır. Elektrik kesintisi Londralıları güldürmüştür. Mr. Verloc komedyen değil. Onlar ancak Londralıları ağlatabilir. Mr. Verloc, Ted'in Scotland Yard'da müfettiş olduğunu öğrenir, onunla konuşmak ister. Ted dükkânda yoktur. Dükkânın sahibi, Ted'i çalıştırmak zorunda kaldığı için özür diler. Ona biraz neşeli filmler göstermesini önerir. Mr. Verloc'u gözetlemek için sebzeziye polis gönderenlerin bu tür filmlerden hoşlanabileceğini söyler.

Mr. Verloc bu öneriyi değerlendirir. Sinemasında bir çizgi film oynatır: **Who Killed Cock¹ Robin?** (Horoz Robin'i Kim Öldürdü?) İzleyiciler kahkahalarla gülerler. Her şey karşıtından dolayı anlamlıdır. Ama bu filmde karşıtlar yan yana. Film kara komedi. Gülmeyi Londralılar da izleyici de sürdüremiyor. Çünkü Hitchcock korku filmleri yönetmeni ve neden korkacağımızı çok iyi biliyor. Görmeyi beklediğimizi göremezsek korkarız. Önce ampul vardı. Elektrik kesildi. Artık yalnızca karanlık var. Göremiyoruz, üstelik daha önce görebildiğimizi yitirdik. Alışageldiğimizi göremediğimiz için korkuyorduk, bunun üzerine yitirme korkusu da eklendi. Neyi yitiriyoruz. Ampülü.

Öyleyse ampülü çözümleyelim: **Žižek** Heidegger'e dayanıyor. Şey'le varlıksal nesne aynı değil. Şey "aura"sı olan bir nesne. Kendisinin üzerinde artı bir şey taşıyor. Artı şey, Şey'in de

1 *Cock*: horoz, herhangi bir erkek kuş, tabanca, tüfek horozu, yukarı kıvrılma (şapka kenarı), kamaş, penis.

var olmasını sağlayan, nesnenin olumlu özelliklerine bağlanamaz. Artıyı nesneye ad veren sözcük oluşturur. Böylece sözcük nesnenin yerine geçer ve nesnenin temsil etmediği şeyleri de temsil ederek Şey olur. Sözcük nesnenin olumlu özelliklerinin üzerinde artı bir şey kapsar (1992a:170). "Fallus" bu tür bir sözcük. Sinematografik anlatımda sözcüğün yerine şemsiye, şapka, silah, ampul vb. gibi nesneler geçiyor. Bizce bu nesneler "aura"yı en yetkin biçimde sürdürüyorlar. Üstelik bu göstergeler "fallus" kadar da açık değiller. Kendilerini saklıyorlar, izleyicinin bu göstergeleri okuması gerekiyor.

Ampul tüm görkemi ile salınıyordu, birdenbire yok oldu. "Görölmeye değer bir burnu yoktu, yandan baktığınızda görmiyordunuz: ama bu burunun yokluğunu görmek korkunçtu" (Leroux'dan aktaran Žižek, 1992:114). Žižek Freud'un da fetişizm üzerine yazdığı makalede iğdiş edilme korkusunu aynı sözcüklerle betimlediğini anımsatıyor: "Çocuğu penisin yokluğu ürkütür, göz bir şey görmeyi umuyorsa ve umduğunu bulamıyorsa bu korku verir" (Freud'dan aktaran Žižek, 1992:114). Elektrikler gelir, iki ampul birden yanar. Mr. Verloc kendi köşesinde ampule ürkerek bakar.

Röntgenci İçindeki Kadını Yönü Keşfeder: Mr. Smith Burnunu Kanatır

Hitchcock'un genel çizgisinin dışına çıkmak ister misiniz? Öyleyse Mr. ve Mrs. Smith'in evine gitmeye ne dersiniz? Tanıtma yazıları bitmek üzeredir. İzleyici haklı olarak yönetmenin adını bekler. Ama önce sokak kapısını ve Mr. Smith'in adını görür, daha sonra Mr. Smith'in hemen altında yer alan ikinci erkeğin (ya da yöneten erkeğin) Alfred Hitchcock'un adını görür. Üçüncü kişinin (kadının) adı yoktur. **Şantaj**'da (1929) kadın kahraman (Alice) iki erkeğin arasında üçüncüydü ve açık saçık esprinin nesnesiydi. Mrs. Smith'le (Carole Lombard) tanışmayı bekliyoruz. Filmin tanıtma yazıları bitiyor. Kesme. Yemek masası, biriken kirli tabaklar, çevrinen kamera bizi iskambil kâğıtlarına ve Mr. Smith'e (Robert Montgomery) ulaştırıyor. Kesme. Yatak ve yorganın altında uyuklayan Mrs. Smith. Hizmetçilerden Mr. ve Mrs. Smith'in üç gündür dışarı çıkmadıklarını, kapıdan yemekleri alıp tabakları geri vermedikleri için evde tabak sıkıntısının başladığını öğreniriz. "Üç" sayısının karşımıza çıkıvermesi hoşumuza gider. Hitchcock'un kendi biçim ve içeriğinden vazgeçmediğini anlarız. Öyleyse

Hitchcock tür değiştirdi. Komedi çekiyor, üstelik de çılgın (screwball) komedi çekiyor.

Az sonra üç gün boyunca baş başa kalabilen Mr. ve Mrs. Smith'in, iki kez de altı ($3+3 = 6$) günlük yaşamdan soyutlanma dönemleri olduğunu anımsarız. Mrs. Smith eşini tıraş ederken mutlulukların gizini açıklar: Karşılıklı sevgi ve saygı. Sevgi ve saygının yitip gitmemesi için sonuç ne olursa olsun gerçeği söyleme. Mrs. Smith bunlar gerçekleşmezse kendi evliliğinin de kuşku ve güvensizliğin başat olduğu diğer evliliklere benzeyeceğini düşünür. Bundan dolayı da gerçeği arar ve Mr. Smith'e "Benimle bir kez daha yeniden başlamak söz konusu olsaydı, yine evlenir miydin?" diye sorar. Oldukça güç bir soru. Mr. Smith "Hayır!" der. Ama başka biriyle evlenmek için değil. Mr. Smith özgürlük ve bağımsızlığından ödün vermek istemez. Soru bir varsayım üzerine kuruluydu, bu nedenle yanıt üzerine çok düşünmemek gerekir. En azından Mr. Smith kendi yanıtını çok önemsemez. Ama Mrs. Smith önemser. Mr. Smith onu sevdiğini söyler, "Sen benim küçük bebeğimsin" der. Mrs. Smith de bebekler gibi davranır. Ağlar.

Mr. Smith işyerine gittiğinde ortağı Jeff'e (Gene Raymond) neden üç gündür işe gelmediğini anlatırken, eşinin koca bir bebek olduğunu eklemeyi unutmaz. Bu sırada Mr. Smith'i görmek isteyen bir görevli 1937'de nehrin öbür yakasında evlenenlerin, yörenin bağlı olduğu eyalet değiştiği için, evliliklerinin geçerli olmadığını söyler. Hitchcock bu kez nehrin iki yakasını göstermez, ama nehrin iki yakası beklenmedik olaylara yol açar. Mr. Smith önce şaşırır, sonra güler. Görevli ise gerçekte evli olduklarını yinelerken, evliliğin yenilenmesi gerektiğini ekler. Bu ikircikli durum Mr. Smith'in hoşuna gider. Bir oyun oynamaya karar verir. Eşini arar ve onu ikinci kez Mama Lucy'ye akşam yemeğine çağırır. Mrs. Smith mutludur, Mama Lucy'ye en son evlenmeden önce gittiklerini anımsar. Ama ikinci evlilikten önce yine Mama Lucy'ye gitmek üzere olduğunu bilmez. Mr. Smith eşine onu saat altıda bürodan almasını söyler.

İki, üç ve üç'ün iki katı ile Hitchcock ne tür oyunlar hazırlıyor. Sözü Gilles Deleuze'e bırakalım. Deleuze ilişkinin ansızın bittiğini vurguluyor. Oysa Mr. ve Mrs. Smith'in ilişkilerinde, ilişkinin bitmesine yol açacak bir değişiklik gerçekleşmemiştir. Mr. ve Mrs. Smith bir süre için boşlukta kalırlar, ama ilişki araya giren üçüncü kişi aracılığı ile kendisini yeniden üretir (1983:202). Araya giren üçüncü kişi kuşkusuz Jeff'dir. Hitchcock iki erkek ile bir kadın arasında geçen ilişkileri anlatıyor. Deleuze'e göre Hitchcock ilişki üzerine filmler yapıyor, tıpkı ilişki üzerine felsefe yapan İngiliz düşünürler gibi. Bu açıdan o iki geleneğin bileşimi. En yetkin geleneksel filmleri yaratırken, çağdaş anlatıları da hazırlıyor (1983:x).

Neden çağdaş anlatı? Hitchcock filmleri çoğul okumalara olanak veriyor. Olay örgüsü geleneksel anlatılarda olduğu gibi sıkıca örülüyor. Ama, karakter, çağdaş anlatılarda olduğu gibi ansızın olay örgüsünü bastırabiliyor. Bundan dolayı da karakter olay örgüsünün kaynağı olabiliyor. Pelko'nun üçüncü üzerine yorumları, bize göre Hitchcock sinemasının geleneksel ile çağdaşı nasıl birleştirdiğini de açıklar: Çekimin içindeki ikili devrim bütünü değiştirir. Eylemin iki ucu arasında etkileşim sürerken uçlar arasında ilişki de örülür. Üçüncülük başka bir açıdan da açıklanabilir. Görüntüsel anlatım düzeyinde artık birincil olan ne karakterdir ne de eylem. Geleneksel anlatıda birincil öge eylemdir, çağdaş anlatıda ise karakter. Oysa Hitchcock filminde birincil öge eylemi ve karakteri temsil eden çoğul ilişkiler. Bu ilişkiler çoğul okumaya da yol açıyor. Pelko bir başka ilişkiyi anımsatıyor: Film ile yönetmen arasındaki ikili ilişkiyi Hitchcock üçüncüyü (izleyiciyi) gündeme getirerek zenginleştiriyor (1992:112-113). Bunun en belirgin örneği **Arka Pencere** (1954).

Mr. and Mrs. Smith'de (1941) ikili ilişki ve ilişkinin akışı ansızın kesiliverir, üstelik ortada ilişkiyi zedeleyecek belirli bir olay yoktur. Žižek "Fiziksel koşullar aynı kalmasına karşın birkaç dakika önce yasal olan yasadışı olur" diyor. Doğal ve yasal olan, yasadışına dönüşür, aynı edim değişik bir değer kazanır (1992:75). Mr. Smith az önce yasal olan eşine onu saat

altıda bürodan almasını söyledikten sonra, önündeki kâğıda "Miss Krausheimer" (Mrs. Smith'in kızlık soyadı) yazar, düşü-
nür, "Miss"i siler, "Mistress" (metres) yazar. Böylece ilişkinin
simgesel değerinin değiştiğini kanıtlar. Ama az sonra ilişkinin
simgesel değerinin değiştiğini Mrs. Smith ve annesi de öğrenir.
Evliliğin yasadışı olduğunu bildirmekle görevli olan kişi Kra-
usheimer ailesinin eski dostudur. Onları görmeye gider, durumu
bildirir, üstelik evlilik işlemleri için Mr. Smith'in daha önce
ödediği iki doları geri verdiğini de söyler. Yeniden nikâh tazele-
mek ve iki doları ödemekten başka çare yoktur.

Miss Krausheimer umutludur, Mama Lucy'deki yemekte ye-
niden evlenme teklifi alacağına inanır. Daha önceki yemekte
giydiği giysiyi giyerek, geçmişî yeniden yaşamak ister. Ama
lokanta aynı lokanta değildir. Mama Lucy de ortalarda görülmez.
Yemekte onlara beyaz bir kedi (üçüncü kişi) eşlik eder, ama
yemeklere sulanmaz. Bu Mr. Smith'in yemeklerin tazeliğinden
kuşkulanmasına yol açar. Lokantanın yeni sahibi ise kedi aç-
sından pek şanslı olmadığını, bu hafta iki kedinin kaçtığını,
beyaz kedinin ise üçüncü kedi olduğunu söyler.

O gece Miss Krausheimer Mr. Smith'i (David'i) eve almaz. İlk
iki geceyi evin dışında geçiren Mr. Smith, üçüncü gün Ann
Krausheimer'ı takside giderken yakalar. Mr. Smith ondan bu
oyuna son vermesini ister. "Üç yıllık evlilikten sonra ne yapmak
istiyorsun?" diye sorar. Ann kadın iç çamaşırları satan bir ma-
ğazada çalışarak yaşamını sürdürür. Mr. Smith Ann'e bir oyun
oynamaya karar verir. Böylece oyuna katılan ikinci kişi olur.
Müşteri gibi mağazaya girer. Kadın iç çamaşırlarının satıldığı
bölümde Ann'i bulur ve ona eve geri dönmesini söyler. Ann di-
renir. Mr. Smith şiddete başvurur, güç kullanarak onu eve gö-
türmek ister. Önce üçüncü kişi olarak bölüm şefi, daha sonra
yönetici, ardından da polis kavgayı yatıştırır.

David'in dostu, iş ortağı Jeff de yatıştırıcı olmak ister. Da-
vid'e saat dokuzda (3 x 3 = 9) eve gelmesini, Ann ile aralarındaki
sorunu çözümleyeceğini söyler. David eve geldiğinde Jeff,

Ann'in haklarını korur, onu savunur, üstelik Ann'in geleceğine de sahip çıkmak ister ve Ann'i, David'in önünde akşam yemeğine davet eder. Brill, aşkın, bir bakıma sahiplenme ve sahiplendiğini malı gibi görme olduğunu söyler. Mr. Smith "Sen benim-sin, bana aitsin" der. Eşinin Jeff'e çıkmasına katlanamaz. Onları sürekli izler. Ann, Jeff'e izlemenin gerçek nedenini açıklar: "Beni seviyor, öyle bencil ki beni başkasının öpeceği düşüncesine katlanamıyor." Brill aşkın sahiplendiğini denetleme düşüncesinden de ayrılamayacağını vurguluyor (1988:178). Brill, Ann'in Mr. Smith'e, onu sahiplendiği, denetlediği için kızmadığını, denetleme hakkını yasal kılacak nikâhı tazelemediği için kızdığını ekler. Mr. Smith'in onu izlemesi, denetlemesi Ann'i içten içe sevindirir. Bu nedenle onun Mr. Smith'e verdiği "ceza" sorgulanabilir.

Mr. Smith, Ann'in kapıyı açmasını sağlayacak bir oyun düzenler. Ann boş bulunur, kapıyı açar. Mr. Smith de zincirli kapının olanak verdiği aralıktan içeriye burnunu sokar. Ann kapıyı yüzüne değil, burnuna kapar. Daha sonra kapıyı yeniden aralar: "İyi geceler sevgilim, burnun kanıyor" der. David burnunu tutar. Freud bu konuda ne diyor: Genç bir adam "burundaki parıltıyı" fetişistik bir önkoşula dönüştürmüştü. Freud bizi düş kırıklığına uğratacağına kuşku duymadan, fetişin (bu durumda fetiş burundur) penisin bir ikamesi (penisin yerine konan şey) olduğunu söyleyiverir. Ama bu rastgele bir penis değil, çocuklukta yitirilen penistir. Aslında çocuğun bu penisten vazgeçmiş olması gerekir, ama fetiş yitirilenin varlığını korumak için yaratılır. Fetiş, oğlan çocuğun kadında (annesinde) olduğuna inandığı ve bizce bilinen nedenlerden ötürü vazgeçmek istemediği penisin ikamesidir. Öyleyse oğlan çocuk kadında penis olmadığını algılar, ama bu gerçeği kabul etmez. Bunun doğruluğunu kabul etmek güçtür, çünkü kadın iğdiş edilmişse kendi penisi de tehlikede demektir. Çocuğun görme ve algılaması sürer, artık kadının penisi olduğu inancını olduğu gibi korumak güçtür. Çocuk inancı hem korur hem terk eder. Onun kafasında her şeye karşın kadının bir penisi vardır, ama bu penis eskisi gibi değildir, yerine

bir ikame atanmış ve daha önce penise yönelen ilgiyi miras almıştır. Fetiş iğdiş tehditi karşısında bir zafer simgesidir ve tehdiye karşı bir korumadır. Freud "burundaki parıltı"nın (shine on the nose) Almanca'sının *Glanz auf der Nase* (burna bakış) olduğunu anımsatıyor. Biz yorumlarımızı sürdürelim. "Bakış" kadının gövdesine bir penis armağan ediyor. Çocuk artık penise (buruna) baktığında güven duyuyor, kendisine yönelen bir tehdit olmadığı kanısına varıyor. Bu durumda kadın da bir penisi olduğuna göre, karşısındaki erkeğin penisi olup olmadığına bakabilir. Öyleyse erkek kadın bakışının nesnesidir. Armağan edilen penis, erkeği kadın bakışının nesnesine dönüştürürse, erkek, kadına özgü olanı (fetiş burnu) kendi gövdesine taşır. Böylece kadına özgü olanı içselleştirir. Ann kapıyı burnuna kapattığında David'in burnu kanar. Tıpkı kadının yaratan organı gibi.

David kadına özgü olanı içselleştirirken korumasız kaldığının bilincinde değildir. Kadın yine tehdittir. Ann'i izler ve onu kadın iç çamaşırlarının satıldığı bölümde bulur. Ann, önce David'in bumunu kanattı, bu Ann'den David'e yönelen ilk saldırıydı. Ann iç çamaşırlarının satıldığı bölümde David'e direnerek ikinci saldırıyı gerçekleştirdi. Neden mi? Sözü yeniden Freud'a bırakalım: "... sık sık fetiş olarak seçilen iç çamaşırlar soyunma anını, kadının hâlâ penisli olarak değerlendirilebildiği son anı kristalleştirir" (1927:340).

David'in saunadaki arkadaşı (Chuck) burun kanaması için cin önerir. Kendisi de burun kanamaları için cin içtiğini söyler. Demek ki David'in arkadaşı da kadına özgü olanı içselleştirmiş. Chuck ansızın cin şişesinin üzerinde kız arkadaşının adını görür, onu arar. David, Ann'in iki büyük başarısını kutlarcasına Gloria ile yemeğe çıkar. Ama Chuck Gloria'ya dokunmaması gerektiğini söyler. Gloria, David için Gerty'i getirmiştir. Gloria ile Gerty durmaksızın tıknırken, David güç anlar yaşar. Karşısada Jeff ile yemek yiyen Ann'in onu böylesi sıradan kadınlarla görmesine ve Ann'in bakışının nesnesi olmaya dayanamaz. Yine oyun oynamak ister. Ann'in üçüncü saldırısını geçiştire-

bilmek için yandaki masada oturan sarışınla birlikte olduğu izlenimini yaratmaya çalışır, ama başaramaz. Burnunu kanatmaya karar verir. Burnuna birkaç kez vurur. Boşuna, burnu kanamaz. Masadan ince, uzun, üzerinde ayırık bir parçası olan (penis büyüklüğünde) bir tuzluk alır ve burnuna vurur. Burnu kanamaya başlar ve David yere yığılır. Yitirilen penis yerine seçtiği ve yeniden kendi gövdesine taşıdığı fetiş, belki de kökenindeki kadınsılıktan dolayı sık sık kanar. Öyleyse KİM KORKAR HAIN HITCHCOCK'TAN? Gerty kanamayı durdurmak için David'in burnuna bıçak koyar. David korkar. "Bıçakla boğazımı da kes" der. **Şantaj** üzerine yazımızda, erkeklerin, kadınları kafalarını uçurmakla tehdit ettiklerini, bu tehdidin sürdüğünü ve kadınların suskunluğuna yol açtığını belirtmiştik. David'i kafasının uçurulacağı düşüncesi ürkütür.

Ann lokantadan çıktıktan sonra Jeff'le yükseklerle uçmaya karar verir. Lunaparkta dönmedolapta asılı kalırlar. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağar. Saatler sonra Jeff'in evine geldiklerinde Ann şaşırır. Evin düzenlenişi ve renk seçimindeki



kadınca duyarlılık Ann'i etkiler. David'in bu konuda Ann'e yardım edebilecek duyarlılığı yoktur. Evin duvarlarının renklerini de bilmez. Ama David içkiden etkilenmez. Yağmurdan etkilenmemesi ve hasta olmaması için Ann, Jeff'e konyak içirmek ister. Ama Jeff güçlü olmadığını söyler. Ann zorlar, Jeff iki kadeh içer, ama kaygılıdır. İnce bir erkek gibi davranamamak onu ürkütür. David ile Jeff'in aralarındaki tek ayrımı Ann açıklar: "David içince öne yıkılır. Sense geriye yaslanıyorsun. Bana dokunmuyorsun." Ann gitmeye karar verir. Kapıdan çıkarken Jeff'e onu öpmek isteyip istemediğini sorar. Önce gövdesini arkaya düşüren Jeff, daha sonra güçlkle öne eğilir ve Ann'i yanağından öper. Ann kapıya doğru ilerlerken "Hastalık onu hiç durdurmazdı. Kızamık olduğunda bana nasıl bulaşmadı anlamıyorum" der.

Böylece burnu kanayan erkeğin kadınsı yönünü görmekte zorlanan Ann, görünürde "kadınsı" olan Jeff'i küçümser. Segal'in sözünü ettiği heteroseksüel ilişkiyi, erkeğin egemen olduğu o muhteşem an olarak tanımlayan "fethetme/teslim olma", "etkinlik/edilginlik" söylem ve imgeleri ile tanımlayan (1990:257) yaklaşım yeniden karşımıza çıkar. Yalnız bu yaklaşım Ann'in seçimi değildir. Filmin görünmeyen ama en güçlü, üçüncü erkeğinin seçimidir. Filmin sonunda Jeff ile Ann kayak yapmaya gittiklerinde, David güç kullanarak Ann'in odasına girer. "Seni ele geçirmenin tek yolu var" der ve şiddete başvurmayı yeğler. Ann'i kavrar ve kapıya doğru sürükler. Ann Jeff'den yardım ister, ama beklediğini bulamaz. Jeff şiddete başvurmayı (David'in kafasına lambayı geçirmeyi) hiç düşünmez. Üstelik David'e onu bağışladığını söyler. Oysa Ann Jeff'i bağışlamaz. Jeff'e göre kişiliğini bulamayanlar şiddete başvurur. "Ona vurursam bana daha mı çok saygı duyacaksın?" diye sorar. Ann "Sen ne biçim erkeksin?" der. Ann haklıdır, onun bildiği erkekler şiddete başvurur. Ann de bildiği söylemi sürdürür. Bir erkeğin şiddete başvurmamasına şaşırır, "Asansörde şapka çıkartmakla erkek olunmaz" der. Çünkü maymunlar da asansörde şapka çıkartabilirler. "Genellikle maymun ya da diğer hayvan adları küfür ola-

rak kullanılır" (Freud, 1899:531). Ann'e göre yumuşak erkek pısırıktır. Jeff dağ evinden uzaklaşır. Ann de kayarak yöreden uzaklaşmayı düşünür. David ona ayakkabılarını giymesi ve kayaklarını takması için (biraz da Ann'in canını acıtarak) yardım eder. Kayaklarla güçlkle yürümeye çalışan Ann'i ansızın geriye iten David, onun ayakları havada koltuğa gömülmesine yol açar. Ann'in ayakları çapraz kapanır. Ann'in bakış açısından çapraz kayakları ve David'i görürüz. David soyunur. Kayaklar Ann'in edilgin konuma düşmesine yol açmıştır. David'den kayakları çıkartmasını ister. Kayaklardan biri kendiliğinden açılır, ama Ann "Çıkart şunları!" diye bağırmayı sürdürürken, kayağı ayağına geçirir. Edilgin olmayı isteyerek seçer. Kayakların yakım çekimi ile film biter. Erkek 'atlar' ve bastırır; kadın bacaklarını açar ve 'teslim' olur; ve bu pozisyonlar sanki erkeklerin eski çağlardan beri kadınlar üzerinde kurdukları otoriteyi tekrar tekrar doğrular (Ehrenreich'den aktaran Segal, 1990:257).

Komisar, erkek olma ile şiddet olgusunun ilişkisini kurarken, şiddetin toplumsallaşma sürecinde genç erkeğe nasıl öğretildiğini ve genç erkeğin şiddete yaşamın değişik alanlarında nasıl başvurduğunu (kuşkusuz erkekliğini kanıtlamak için) açıklar. Ama "son kanıt" belki tümünden daha önemlidir. Erkek cinsel birleşmede şiddete başvurduğunda bir kez daha erkekliğini kanıtlar. Bu olgu pek çok dile [daha doğrusu erkeklerin kullandıkları dile] yansır. Kadın ise erkeğin ona sahip olmasına izin verir. Tıpkı Ann gibi. Kayaklar *fallus*'un gücünün göstergesidir artık. Perdeyi görkemli kayaklar kaplar ve film biter. İzleyici "gülümser"?

Rohmer ile Chabrol bu sahnedeki gülütü (gag) daha doğrusu komediye özgü gülütü çok çarpıcı bulmazlar (1979:66). Gülütün izleyicinin beklemediği, ansızın oluşan gülünç bir olay olduğunu düşünürsek Rohmer ve Chabrol'a hak veririz. Bu sonu, David erkekliğini bir kez daha kanıtlasın diye, Ann hazırlamadı mı? İsteseydi kaçabilirdi, ama kaçmadı. Öyleyse gerilim ustası komedi çektiğinde ne yapar?

Auteur olmaktan vazgeçmez kuşkusuz. Yalın bir anlatım ve hız üzerine kurulu olan Amerikan komedi geleneğine aldırılmaz. Kendi dilini kurar. Rohmer ile Chabrol Hitchcock'a özgü olanı ilk sahnede gözlemleyebileceğimizi vurgularlar. Kamera genç çiftin yatak odasında kayarken, oraya buraya saçılmış nesneleri görür, ama duraksamaz, yatağa geldiğinde bir an duraksar, biraz daha yol alır, Carole Lombard'ın yüzünü bulur. Kameranin böylesine yavaş devinimi, Hitchcock'un Amerikan komedisinin başat yasasına aldırmadığını kanıtlar (1979:64).

Hitchcock, iyi komedi oyuncularını olduklarından Carole Lombard ile Robert Montgomery'nin oyun tarzlarına karışmaz. Yalnız Hitchcock'un kendi dilediği anlamı, kendi diliyle kurduğunu unutmamalıyız. O öylesine bir kurgu gerçekleştirir ki oyuncunun jesti, oyuncunun değil, Hitchcock'un yarattığı anlamı taşır. O komedi gibi belirli uzlaşımları olan bir türe katılırken kendi dilini koruyabilir. Oyuncuların komedi alanındaki başarıları onu ürkütmez. Bundan dolayı da onların alışık oldukları jestleri korumalarına aldırılmaz. Böylece izleyiciye komedi izlediğini duyumsatır.

"Komedyaya dikkatimizi eylemler üstünde toplayacağı yerde; daha çok jestlere yöneltir. Burada jestlerden yalnızca içten gelen... davranışları, devinimleri anlıyorum. Eylem istençlidir, her durumda bilinçlidir... Öyleyse dikkatimiz eyleme değil de jسته yönelir yönelmez komedyanın içinde oluruz. Tartuffe kişiliği, eylemleri ile dramın malıdır; daha çok jestlerine dikkat ettiğimiz zaman onu komik buluruz". Bergson'a göre komedyaya genel tipleri betimler, ayrıca sanatlar içinde geneli amaçlayan tek sanattır. Mr. ve Mrs. Smith, onların ilişkileri kadın ve erkek imgeleri üzerine varolan inanç ve yaklaşımları pekiştirir. Filmi başka bir düzeyde okumadıkça, izleyici erkeğin güçlü, etkin ve seyreden, kadının ise seyredilen, edilgin (mazoşist) konumda olduğunu, olması gerektiğini düşünecektir. Komedinin genelde izleyicinin kahramanla özdeşleşmesini engellediğini düşünerek serinleme olanağımız da yoktur.

"Komedyâ ozânı insan doğâsının gülünç yanlarına ne kadar meraklı olursa olsun, sanırım işi kendi gülünç yanlarını aramaya götürmez. Aslında bunları bulamaz da, çünkü bizler yalnızca bilincimizden kaçan yanlarımızla gülünç oluruz. Öyleyse bu gözlem başka insanlar üzerine yapılacaktır". Bergson'a göre acıdığımız ya da sevgi duyduğumuz bir kişiye gülemeyiz, gülmek için önce duyguları susturmak gerekir. Öyleyse özdeşleşmeyi sağlayacak tüm koşullar ortadan kalkmalıdır. Bu Hitchcock'un hoşuna gitmez. Önlemlerini alır, artık kahramanla özdeşleşmek kaçınılmazdır. Özdeşleştiğimizde nesnel bir bakış açısı edinemediğimiz için, sunulanı kolayca içselleştiririz. Hitchcock kendi yasasını sürdürür. Öznel bakış açısını yeğler. Böylece gülmeyi engeller. "Amerikan komedileri nesnel gözlemi gerçekleştirdiklerini varsayarlar" (Rohmer ile Chabrol, 1979:64). İzleyici ancak komik ögenin kendisinden uzak olduğuna inanırsa gülebilir. Kendine gülme herkesin yapabileceği bir şey değildir. Bergson gülmeye duygusuzluğun eşlik ettiğini söyler. İnsan kendisine karşı ya da özdeşleştiği film kahramanına karşı duygusuz olabilir mi?

Ama David'in burnunu kanattığı sahnede kimi izleyicilerin güleceği, üstelik rahatça güleceği açıktır. David lokantaya geldiğinde kendisini bekleyen kadının güzel bir sarışın olduğunu düşünerek, sarışına doğru yürür. Hitchcock öznel çekimi yeğlediği için erkek izleyici David ile özdeşleşir. David güzel sarışın ile birlikte olduğu izlenimini verir. Güçlü ve başarılı olan David'dir. Burnu kanadığında ise Mrs. Smith küçümseyerek güler. Bu sahnede David yanındaki obur sarışından kaçmaya çalışır. Daha sessiz bir yere gitmeyi önerir. Yemek yeme ile cinsel ilişkinin Hitchcock filmlerinde sık sık yer değiştirdiğini bilen izleyici, David'in obur sarışınla sessiz ve karanlık bir yerde yalnız kalmak istemeyeceğini kestirir. David Ann'in onu gördüğünü düşünerek sıkılır. O Ann'in bakışının nesnesidir ve erkek kahraman bakışın nesnesi olmaya pek alışkın değildir. Polan, Öteki'nin bakışının nesnesi olmamak için David'in kendisini

yaraladığını söyler (vurgulama benim). Freud okuyucunun yaralanmayan, incinmeyen kahramanla özdeşleştiğini söylemiyor muydu? Böylece izleyici de kahraman gibi güçlü olduğu sanısına kapılıyordu. Aslında geleneksel komedi özellikle burun, kulak gibi örgenleri biçimbozumuna uğratarak izleyiciyi güldürür. "...onu daha önce doğanın tam uzattığı yönde uzatan karikatürcü bu burnu gerçekten gülünç duruma getirir" (Bergson). Hitchcock bu konuda da gelenek ve uzlaşımlara uymuyor. Burun, bu filmde de gülmeye yol açabilir, ama bu kez biçimbozumuna uğrayarak değil. Ama hangi izleyici gülecek? Erkek izleyici mi? Kadın izleyici mi?

Çok Bilen Kadın Yitik Nesneye Sesi ile Ulaşır

The Man Who Know Too Much'da (Çok Bilen Adam, 1956) James Stewart **Arka Pencere**'de (1954) olduğu gibi edilgin değil. Edilgin olmasına örneğin bacağının kırılmasına yol açacak bir serüvene de girecek gibi görünmüyor. O bir doktor, serinkanlı, nesnel, akılcı, dürüst, komşuları röntgenlemiyor, onlardan kuşkulananmıyor. Otobüste, lokantada rastlantıyla tanıştığı "komşuları" ile dost oluyor. Oysa **Arka Pencere**'de konuyu komşuyu röntgenlemekten haz alıyordu, evlenmemek için direniyordu. Onun gerçek imgesi **Çok Bilen Adam**'a yansıyor. James Stewart'ı izleyici "iyi huylu, dürüst, komşunun kızıyla evlenen ve sonsuza dek mutlu olan bir erkek" olarak görüyor (Thomson, 1975). Ama Hitchcock dilerse onu röntgenci konumunda gösteriyor. **Çok Bilen Adam**'da ise röntgenlemesine gerek yok, her şeyi biliyor. Bundan dolayı da röntgenleyecek belirli bir uzamı yok. Yalnız bu filmde yükseklerden korkmadığı, sağlıklı olduğu unutulmamalı. Belirsiz uzamları arayabilir, uçağa binebilir. Belton onun edilgin konumunu (**Arka Pencere**'de ayağı kırık) ya da yükseklik korkusunu bilinçaltında bastırdığı kusur ya da eksiklerin göstergesi olarak yorumlar (1983:335). Bu

kusur ya da eksiklerin ahlakla ilgili olduğunu ekleyelim. Belton bu filmlerde James Stewart'ın gerçek suçlulardan üstün konumda olduğunu anımsatır. Bu çok doğru bir yorum. Çünkü izleyici röntgencinin suçlu olabileceğini düşünmez.

Çok Bilen Adam'da görünüşte fiziksel olarak bir kusur yoktur. Yalnız geçici bir süre için geldiği bu ülkede uzun boyu onun için engeldir. Uzun kolları, bacakları yörenin doğal ölçülerine uymaz. O nedenle sedire oturarak sinideki eti yemeğe kalktığında bacaklarını sığdıracak yer bulamaz, uzun parmaklarını çatal bıçak gibi kullanamaz.

Ama aynı eller en yetkin ameliyatlari gerçekleştirebilir. Ameliyatlardan kazandığı paralarla eşini ve oğlunu Avrupa'ya götürebilir. Ben McKenna, eşi Jo (Doris Day) ve oğulları Hank Marakeş'e doğru yol alırlar. Hank çevreyi merakla gözler. Otobüsün içinde öylesine dolaşırken yerli kadınlardan birinin peçesinin açılmasına yol açar. Kadının kocası kızar. Bu yabancı erkeğin neler söylediğini, neden kızdığını Ben, Jo ve Hank anlamaz. Bu anlaşılmaz "ses"in bir tehdit olduğu açıktır. Onların tanımadığı ama o dili bilen biri sorunu çözer. Anlamsız, "boş" ses tehdit olmaktan çıkar. Böylece Louis Bemard (Daniel Gélin) yaşamlarına girer. İzleyici Ben McKenna'nın doktor olduğunu öğrenir. Louis Bemard önce Jo'nun bir erkek adı olduğunu düşünür. Ama yanılır. Jo kadındır ve söylemin öznesidir. Louis Bemard doktora nereden geldiklerini, kim olduklarını sorar. Ben tüm sorulara içtenlikle yanıt verir. Jo, Bemard'a Fas'ta yaşayıp yaşamadığını sorar. Bemard geçiştirir. Daha sonra "Paris'te mi oturuyorsunuz?" der. De Lauratis "...toplumsal bir varlık, söylemsel bir özne olarak, erkek, toplumsal düzenin kurucusu" diyor (1984:112). Kadınlar ise "arzunun nesnesi" ya da "soruların nesnesi" (Felman'dan aktaran De Lauratis, 1984:112). Kadın soru soramaz, o bilginin ya da bilimin konuşan öznesi olamaz. Jo, geleneksel olarak erkeğe özgü olduğu düşünülen özne konumunu seçer, tıpkı adını seçtiği gibi. Bu seçimde baba adı da yoktur. Yalnızca Jo olmayı yeğler.

Otobüs kente vardığında, Ben, Jo ve Hank için anlamsız, "boş" olan ses yığını çevrelerini kapsar. Faytonla otele giderlerken Jo, Ben MacKenna'ya "soruyorsan Bernard'dı, sen yalnızca yanıt veriyordun" der ve ona nesne konumunda olduğunu anımsatır. Otelin girişinde, Draytonların (Brenda de Banzie ile Bernard Miles) onları gözetlediğini de Jo sezer. Jo önce Bernard'dan, daha sonra belki de kendilerinin izdüşümü olarak yorumlayabileceğimiz, ama bir erkek çocuktan yoksun olan Drayton çiftinden kuşulanır.

Ben McKenna çevreyi röntgenlemez, çünkü o her şeyi bilir, röntgenlemesine gerek de yoktur. O akılcı, nesnel ve serinkanlıdır. Bu özellikleri film boyunca vurgulanır, doktor olduğu için de bir bakıma "can veren"dir. O her şeyi bilir, her şeyi görür. Jo ise sezer. Kültürel feminist gelenek aydınlanma akılcılığının karşısına bilginin duygusal, sezgisel yönünü çıkartır (Donovan, 1992:71). Yaşamı sezgiyle kavrayan Jo, eleştirel düşüncüyü Akıl'dan daha iyi geliştirir. Yaşamın içindeki görünmez bağları görebilir. Kadınların sezgisel algılamalarıyla bütüncül bakışı edindiklerini bir sav olarak ileri süren kültürel feministlerin haklı olduğunu kanıtlar.

Otel odasında Bernard ile yemeğe çıkmaya hazırlanan Jo "Que sera sera what will be will be" dizelerini mırıldanırken, Hank ona öykünür. "When I was just a little boy, I ask my mother what will I be, will I be..." Baba şarkıyı keser. "İyi bir doktor olacak" der. Hank şarkıyı sürdürür: "...handsome, will I be rich". Anne yeniden başlar: "Que sera sera, what ever will be, will be, the future's not ours to see, que sera sera". Anne ile oğul birlikte şarkıyı bitirirler: "When I was just a child in school I ask my teacher, what should I try, should I paint pictures, should I sing song, this was her nice reply, que sera sera"* (vurgulama benim). Hank öykünmeyi ıslıkla sürdürür. Bernard şarkının çok güzel

* Anne: "Que sera sera neler olacak acaba?" Erkek çocuk: "Küçükken ne olacağımı anneme sorardım. Zengin ve yakışıklı olabilecek miyim acaba?" Anne: "Que sera sera gelecek avucumuzun içinde değil, que sera sera. Anne ve oğul birlikte: "Okulda öğretmenime, resim mi yapsam, şarkı mı söylesem, derdim." Öğretmenimin yanıtı ise que sera sera olurdu.

olduğunu söyler ve ona Amerika'da sahneye çıkıp çıkmadığını sorar. Böylece izleyici Jo'nun evlenmeden önce, sahnelerde şarkı söyleyen ünlü bir yıldız olduğunu öğrenir. Jo'yu oynayan Doris Day gerçek yaşamında da yıldız ve şarkı söylüyor.

David Thomson toplumun ansızın geçmişe özlem duyarak, sadeliği Doris Day'de yeniden bulduğunu söyler (1975:135). Bu popüler sarışın şarkı da söyler. Şarkı söylediğini Michael Curtis fark eder. Warner müzikalleri (1949-1954) ile ününe ün katar. O gençlerin, plaklarını satın aldıkları ilk pop şarkıcı. Radyo ve sahnelerde sıklıkla söylediği "Day by Day" adlı şarkı ile ünleniyor, izleyicinin sevgili Çilli Kız'ı. Kuşkusuz yıldız biriktirdiği imgesini filme taşır. Doris Day'in imgesinin oluşumunda, filmlerin dışında oluşan söylemin önemli bir etkisi var (Dyer'dan aktaran King, 1991: 174). Thomson, onun iyimser iletiler verdiğini söyler. Güzel sesli, büyük göğüslü kızlar kendilerine kur yapacak erkekleri kolayca bulabilirler. Doris Day her şeyin yolunda gittiği konusunda umut verir (1975:135). Umutlar boşa çıkmaz, Jo ya da Doris Day iyi bir koca bulur. Ama bunun bir bedeli vardır. Jo sahnelerde şarkı söylemekten vazgeçer. Anne ve eş rolünü benimser. Otobüste Hank yalnızca kendisinin ona "anne" olarak seslenebildiğini anımsatır. Yıldız şarkıcıyken nesne konumundaydı ve tüketiliyordu. Londra havaalanında fotoğrafçılar ve hayranları onu bekler, böylece yeniden bakışın nesnesi olur. Mayne, Maria Laplace'ın Betty Davis çözümlemesine dayanarak kadının hem özne hem de nesne konumunda olabileceğini anımsatır (Mayne, 1993:130). Yıldız'ı oynarken nesne konumunda olan Jo, anne'yi oynarken özne konumunda olamaz mı?

Bernard otel odasından ayrıldıktan sonra Jo ile Ben lokantaya giderler ve Ben bacaklarını hiçbir yere sığdıramaz. Bacaklar fazladır. Bacaklarını kaldırır, indirir, sonunda sedirin ucuna geçerek onları boşluğa uzatır. Lokantada tam arkalarında onların izdüşümü olan, otelin girişinde onları gözetleyen çift oturur. Mrs. Drayton "Siz ünlü Jo Convey misiniz?" der, böylece tanışırlar. Mrs. Drayton onun tüm plaklarını biriktirdiğini söyler,

Londra'ya dönüp dönmeyeceğini sorar. Jo Londra'ya dönemez, sahnelerde şarkı söyleyemez. Ben New York'ta oturmayı yeğleseydi Jo şarkı söyleyebilirdi. Karar veren Ben McKenna. Ben eşini New York'tan uzak tutarken onun bakışın nesnesi olmasını engelliyor, ama belki de özne olmasını sağlıyor. Jo çatal ve bıçak olmadan, parmaklarını kullanarak eti yiyebilir. Piyano çalan eller eti parçalamayı da başarır.

Ertesi gün çarşıda, kalabalığın içinde Bernard öldürülür, ama ölürken yalnızca Ben'e bir şeyler söyler. Böylece Ben gereksindiğinden fazla bir bilginin sahibi olur. Bacakları gibi bilgisi de fazladır.

İfade vermek için karakola gittiklerinde Ben'e telefon eden biri Hank'in kaçırıldığını söyler. Otele gidene dek Ben, Jo'ya gerçeği söylemez. Otelde önce ona yatıştırıcı verir, yatıştırıcı almak istemeyen eşine "Doktor benim" der. Yatıştırıcıya karşın Jo serinkanlı olamaz. Gücsüz yatağa uzanır. Yitik nesne bu kez bir erkek çocuk, Jo ile Ben'nin oğlu, ama onların izdüşümü olan bir başka çiftin elinde. Tüm Hitchcock filmlerinde olduğu gibi yitik nesne biricik ve iki kişi ya da iki çift arasında paylaşılamıyor.

Bu durum Hitchcock filmi için doğal. Žižek onun filmlerindeki yitik nesneleri kümelandiriyor. Bu nesneleri kimi kez izleyici görmüyor. Örneğin **39. Basamak'ta** (1935) uçak motorunun formüllerini, **Notorius'ta** (Aşkta da Üstün, 1946) uranyum varillerini izleyici görmüyor. Bu nesneler film kişileri için anlamlı. Žižek'in kümelandirmesinde izleyicinin gördüğü somut nesneler de var. Bu nesneler elden ele dolaşılıyor, genellikle iki kişinin arasında gelip gidiyor. Bu nesnelerin simgesel değeri büyük. Elinde tutanı güçlü kılıyor. **Arka Pencere** ve **Kuşkunun Gölgesi'nde** (1943) yüzük bu tür bir nesne. **Çok Bilen Adam'da** ise erkek çocuk. Hank biricik, iki çift arasında gelip gidiyor (Žižek, 1989:182).

Kuşkunun Gölgesi'nde Charlie dayısının odasına girer, cinayetin kanıtı olan yüzüğü alır, parmağına geçirir, merdivenlerden aşağıya, başarının tadını çıkararak, yüzüğü özellikle gös-

tererek, iner. **Çok Bilen Adam**'da Hank'i yitirenler onu göremezler, çünkü onun nerede olduğunu bilmezler. Uzam belirsizdir. Rohmer uzamın belirli ya da belirsiz oluşu açısından **Arka Pencere** ile **Çok Bilen Adam**'ı karşılaştırır. Bu filmlerde zaman ile uzam yer değiştirir. Rohmer **Arka Pencere**'de erkeğin arzu nesnesinden belirli bir alan içinde ayrıldığını, sorunun boş bahçe [açıkçası uzam olmadığını], ama zaman olduğunu vurgular (1979:140). Akıp giden zaman içinde, bilinmeyen bir an'da birileri gelerek arzu nesnesine zarar verebilir. Uzam belirgin de olsa erkek (James Stewart) arzu nesnesine ulaşamaz, çünkü edilgindir. Oysa **Çok Bilen Adam**'da erkek kusursuzdur ama oğlunun nerede olduğunu bilmediği için çaresizdir.

Jo ile Ben oğullarını bulmak için Londra'ya giderler. Londra havaalanında polisle işbirliği yapmamak için görevlilerle tartışırlar. Bu sırada Mrs. Drayton Jo'yu arar, Hank ile birlikte olduğunu söyler. Jo Hank'in sesini duyar. "Neredesin?" diye sorar. Hank bir numara söylemeye çalışır, ama sonunu getiremez. Çünkü uzam belirsizdir.

Jo ile Ben otele dönerler. Londra havaalanında hayranlarının bakışının nesnesi olan Jo, otele geldiğinde eski dostlarının bakışının nesnesi olur. Ne yazık ki güzelliği, çekiciliği vurgulanırken aşağılanır. Kadın konuklardan biri Hank'i sorar. Ardından da "Umarım görüntüsünü senden, zekâsını doktordan almıştır" diyerek Hank konusundaki beklentisini açıklar.

Ben'e güvenen kadın konuk yanılır. Çünkü Ben McKenna, Bernard'ın ölürken kulağına fısıldadığı Ambrose Chapel'in bir kişi olduğunu düşünür. Yanlış yere gider ve canını güçlükle kurtarır. Oysa Jo konuklarla otururken, Ambrose Chapel'in kişi değil, bir yer (uzam) olduğunu akıl eder. Adresi bulur ve kilisedeki ayine yetişir. Ben de, otel odasındaki dostların yardımı ile, kiliseye ulaşır. Jo ile Ben rahibe kılığındaki Mrs. Drayton'ı görürler, ama Mrs. Drayton'ın Hank'i sakladığı üst kattaki odayı göremezler, izleyici ise görür. Uzam daralmasına karşın (önce Londra, sonra kilise) belirsizdir. Kilisedeki ayin bittikten sonra, Ben merdivenlerin başından yukarıya seslenir. "Hank! Hank!"

"Baba buradayım". Ama babanın sesi engellenir. Bu ses oğlu kurtarmayı başaramaz. Çünkü baba "tınılı kutu" değildir. Ben başına yediği bir darbe sonucu bayılır. Hank de kiliseden uzaklaştırılır, elçilik binasına götürülür. İzleyici yine Hank'in nerede olduğunu bilir. İzleyici zamanı da bilir. Mr. Drayton kilisenin üst katındaki odalardan birinde başbakanı öldürecek olan kişiye Arthur Benjamin'in "Storm Cloud Cantata"sının hangi bölümünde ateş edeceğini söyler. Zil çalan orkestra üyesi silahlarına sarıldığında, tabancanın kurşunu başbakana ulaşacaktır (zil-silah benzetmesi Spoto'dan alınmıştır, 1976:278). Konser başlar, Jo tam zamanında çığlık atar, başbakan kurtulur.

Jo ile Ben elçilikte düzenlenen toplantıya onur konukları olarak katılırlar. Başbakan onun Jo Convey olduğunu anımsar. Ben eşinin sesine güvenir, başbakana onun şarkı söyleyebileceğini anımsatır. Konuklara "Jo Convey" adıyla sunulan Jo "When I was just a little girl, I ask my mother what will I be I be, que sera sera". Ses merdivenleri tırmanır, üst kata ulaşır, Hank'in odasını bulur. Hank sesi tanır, şarkıya ıslıkla öykünür. Ben yukarı çıkar, kapıyı açar, annenin sesi koridorda ve merdivenlerde yankılanır. Mr. Drayton, Ben ve Hank merdivenlerden inerler.

Kaja Silverman annenin sesini çocuğu sarıp sarmalayan bir örtü olarak tanımlamanın kuramsal açıdan doğal olduğunu vurgular (1988:72). Guy Rosolato ve Mary Ann Doane için annenin sesi bebeği kucaklayan, saran, koruyan bir "tınılı kutu". "Kutu" dendiğinde Freud'un rahim kutu benzerliğini anımsamamak olanaksız. Öyleyse bu ses ana rahmi gibi, sıcak, güvenli, koruyucu. Claude Bailblé bu sesin bir tür müzik olduğunu söyler (aktaran Silverman, 1988).

Jo Convey'in ünlü bir şarkıcı olduğunu düşünürsek Bailblé benzetmesi yorumlarımıza katkı getirecek. Sahnelerde şarkı söyleyemeyen Jo Convey oğlu için şarkı söyleyebilir. Filmin başında oğluna şarkı söylediğini, oğlunun da ona öykündüğünü gördük.

Silverman annenin sesini tınılı bir kutuya benzetmenin psikanalitik bir fanteziden kaynaklandığını söylüyor. "Tınılı kutu" annenin sesi ya da o sesin kapladığı alanla ilgili çocuğun kurduğu imge. Bu imge olumlu da olabilir, olumsuz da. Rosolato annenin sesinin sesçil hazzın ilk örneği olduğunu, bu sesin hoş bir ortam yarattığını söylüyor. Bu ses çocuğa kısıtlanmış olduğu, aciz olduğu duygusunu da verebilir (Silverman, 1988:73).

Çocuk anne rahminde bir bakıma kısıtlanmış durumda. Bu yaradılış öncesini anımsatıyor. Chion evrenin yaradılışının hemen öncesi ile ilişkiler kuruyor. Hıristiyanlık tarihine gönderme yapıyor (aktaran Silverman, 1988:74).

Kelam başlangıçta var idi, ve Kelam Allah nezdinde idi, ve Kelam Allah idi. O, başlangıçta Allah nezdinde idi. Her şey onun ile oldu, ve olmuş olanlardan hiçbir şey onsuz olmadı. Hayat onda idi, ve hayat insanların nuru idi (Yuhannaya göre İncil, Bap I).

Chion, Yuhannaya göre İncil, Bap I'e dayanıyor: "Kelam başlangıçta var idi". Chion sürdürüyor: "*Başlangıçta, rahim karanlığında kelam vardı, ve kelam anne nezdinde idi*" (aktaran Silverman 1988:74). Öyleyse Tanrı'nın kelamı ile annenin kelamı özdeş. Chion anne kelamının bir ağ gibi, uzamın her köşesinden uç vererek çocuğu ördüğünü vurgular. Anne sesçil bir sürekliliktir. Çocuk bu ağın içinde tutsak, üstün, özne olma sürecini tamamlamış biri kendisini tehdit ediyor? Tehdit eden kim? Chion Yuhanna'nın Birinci mektubuna dayanıyor.

Hayat kelamı hakkında başlangıçtan var olanı, işittiğimizi, gözlerimizle gördüğümüzü, temaşa ettiğimizi ve ellerimizin dokunduğunu (ve hayat izhar olundu, ve gördük, ve şehadet ediyoruz, ve Babanın nezdinde olup bize izhar olunan hayatı, ebedi hayatı, size ilan ediyoruz), evet, gördüğümüzü ve işittiğimizi size de ilan ediyoruz... (Bap I)

Chion, annenin sesi ile babanın sözünün iki karşıt öge olarak sunulduğunu, annenin ses, babanın anlam ile özdeşleştirildiğini,

annenin sesinin babanın sözünden önce olduğunu Yuhanna'nın mektubuna dayanarak yorumluyor. Annenin sesi, biçimsiz, karanlık bir evrene özgü. *Logos*'un ışığı ise şeylere biçim veriyor. Filmde *logos* doktor. Olaylara biçim veren, serinkanlılığını koruyan o. Güçlü, uzuvları doğal boyutlardan uzun. Spoto, filmde James Stewart'ın boyunun çekim açılarıyla da vurgulandığını, uzun boylu olmanın ona diğerlerini egemenliği altına almak için doğal bir güç verdiğini, kendisinin de diğerlerinden üstün olduğu gibi bir duyguya kapıldığını vurgular (1976:270). Babanın sözünden önce olmak, ayrıcalıklı konumda olmayı sağlamıyor. Önce olmak ilkel konumda olmak demek. Böylece anlamdan yoksun olma anneye bağlanıyor (Chion'dan aktaran Silverman, 1988). Hitchcock'un da göstermek istediği bu. Ama yönetmenin bilinçdışında sürüp giden anne etkisi derin okumada ortaya çıkıyor ve aslında annenin ayrıcalıklı konumda olduğunu kanıtlamamızı sağlıyor.

Biz Silverman'ı temel alarak savlarımızı kanıtlamaya çalışacağız. "Tınlı kutu"dan dışarı çıkarak simgesele geçme nasıl olanaklı olur? Silverman'a göre "içeren" "içerilen"e dönüşmeden simgesele geçilemez. Çocuk annenin sesi aracılığı ile dış dünyayı tanır. Bu sesi içselleştirir. Dış dünyaya çıktığında annenin sesi "içerilen" konumundadır. Dili öğreten anne, çocuk annenin sesini öbür seslerden ayırır, annenin sesine öykünerek kendi eklemlemelerini oluşturur (Rosolato'dan aktaran Silverman, 1988). Bu ses uzama biçim verir, uzamı böler, nesnelere sınır getirir, uzamı betimler. Çocuk annesinin gövdesini tanımadan önce sesini tanır.

Chion bu sesi sinemadaki dış sese benzetir. Yorumlayan, olayları açıklayan bir ses bu. Tıpkı dil öğretmeni, yorumcu anne gibi. Chion'a göre sinema çılgılık atan kadın sesini [izleyiciye duyurmak için] bulunmuş bir araç. O çılgılık atma an'ını ise şöyle tanımlar: Bu özel an önceden inceden inceye saptanmış sıradışı bir an'dır. Etkiyi ya da vurguyu doruğa çıkartır. Bir kadının dudaklarının arasından patlayan çılgılığın duyulması da gerekmez

(aktaran Silverman, 1988). Örneğin, **Kuşlar**'da (1963) anne (Jessica Tandy) komşusunun gözlerinin kuşlar tarafından oyulduğunu görünce çığlık atar, ama izleyici sesi duymaz. **Çok Bilen Adam**'da Jo konser salonunda, yine çok özel bir an'da çığlık atar, Jo'nun gür sesi hedefin şaşmasına yol açar.

Bu öylesine güçlü bir ses ki "öldürücü olan"a karşı koyar. "The future is not ours to see" derken geleceği göremeyeceğini vurgular. Ama gelecekte olabilecekleri engeller. Hank annesinin sesini ayırt eder. Çocuk dili öğrenmeden, ayna evresinden çok önce bu sesi tanıyor. Bu sese "bakarak" kendi sesine biçim veriyor. Silverman annenin sesini, imge yerine, ses yansıtan bir aynaya benzetiyor ve annenin sesini "akustik ayna" olarak adlandırıyor. Bu ses yalnızca öbür seslerden ayırt edilen bir nesne değil, içe yansıtılan (introject) ilk nesne. Özcan Köknel içe yansıtmayı şöyle tanımlar: İçe yansıtma, bireyin bilinçdışı bir işlevle çevredekileri benimsemesi, benliğine sindirmesidir. İçe yansıtma sürecinde kişi, bir başka kişinin özelliklerini, inançlarını kendi benliğinin bir parçası durumuna getirir. Anne "içerilen" konumunda çocukla birlikte dış dünyaya çıkar.

Rosolato "tınılı kutu" evresinin çocuğa ve anneye sonsuz mutluluk verdiğini söyler (aktaran, Silverman, 1988:84). Kuşkusuz çocuk kutunun içinde olduğu için, anne de çocuğu kutunun içine aldığı için mutludur. Daha sonra kutu çocuğun içine girer. Rosolato "tınılı kutu"nun işitsel bir haz olduğunu, müzikten alınan haz ile eşdeğerli olduğunu söyler. Öyleyse çocuk konser salonundaki dinleyici gibi. "Tınılı kutu"nun içinde ona sonsuz haz veren müziği dinliyor. Hank çok şanslı, çünkü annesi iyi bir şarkıcı. Rosolato'a göre "tınılı kutu" çocuğu korumakla kalmıyor, onu dünyadaki karşılığı opera olan, ilahi bir ezgi ile kutsuyor. Bundan dolayı çocuk bu sesi yaşam boyu özlüyor, arıyor. Erkek çocuk kimi kez operalarla ya da opera şarkıcıları ile ilişki kurarak bu özlemi gidermeye çalışıyor. Tıpkı Kane gibi. Rosolato sesi yitik nesne olarak tanımlıyor. Lacan da annenin göğsünü, sesini, bakışını nesne olarak tanımlar. Çocuk bu üç nesnenin

kendisinden ayrı olduğunu duyumsar, ama yine de onları kendi varlığının bir parçası gibi görmeyi sürdürür. Bu üç nesnenin "öteki" olmadıkları kesindir. Yitirilen uzuv kaybı olarak da nitelendirebilir (aktaran Silverman, 1988:85). Annenin sesi iki uç arasında salınır. Çocuk sese bir nesne (object) olarak sarılır ya da bir artık nesne (abject) olarak atar.

Mr. Drayton onu annenin sesinden ayırır. Bu kez Mrs. Drayton "annenin sesi" olmayı üstlenir. Hank'i korur, kayırır, besler ve öldürülmesine karşı çıkar. Ama Hank "tınılı kutu"dan yok-sundur. Daha önce başka bir erkek (Ben McKenna) izleyiciyi bu sesten yoksun bırakmıştı. Filmin sonunda Jo şarkı söylerken yeniden hem izleyicinin hem de oğlunun nesnesi olur. Sarkaç nesnede durur. Ama bu ne tür bir nesnedir?

Kuşkusuz özne konumunda olan bir nesne. Başlangıçta babanın sesi yok. İşitsel evreni anne yaratıyor, çocuk önce annenin sesini duyuyor, sesleri örgenleri aracılığı ile oluşturuyor ve annesininkine benzer sesler çıkartıyor. Açıkçası eklemler ger-çekleşiyor. Dili ve çevreyi tanıyor.

"What ever will be will be, the future's not ours to see" bir örtü gibi Hank'i ve çevreyi sarar. Bu örtünün dokunmasına Mrs. Drayton da yardım eder. Ben, Hank, Mr. Drayton merdivenlerden inerler. Ben, fiziksel gücü ile Mr. Drayton'ı merdivenlerden aşağıya iter. Hank annesinin kollarına koşar.

Çok Bilen Kadın Bilgisini Röntgenciye Aktarıyor:

39. Basamak

Lacan kaygı (anxiety) üzerine verdiği bir seminerde Munch'un **Çığlık** (1985) adlı tablosundaki en belirgin özelliğin çığlığın duyulmaması olduğunu söyler. Žižek "tabloların konuşmadığı" söylenemez der, örneğin kalabalık caddeleri betimleyen tablolar yaşam doludur. Munch'un tablosunda sessizlik var. Kaygı öylesine yoğun ki sese dönüşemiyor, sese dönüşerek bir çıkış yolu bulamıyor. Tabloda başat olan sessizlik, bu sessizliği Lacan "insanın boğazında tıkanıp kalan bir şey" olarak betimliyor. Boğazda takılıp kalan şey gövdeye yansıyor. Sesin titreşimleri ise suya, havaya yansıyor (Žižek 1992a:116-117).

Film dil olurken bir kadının, daha doğrusu bir annenin çığlığına tanık oldu. **Potemkin**'de (1925) kamera anneye yaklaşır, onun boğazına takılıp kalan çığlığı bulmaya çalışır. Boşuna bir çabadır bu. Çığlık duyulmaz. Hitchcock'un ilk filmi **The Lodger** (Kiracı, 1926) da bir kızın çığlığını betimleyen yakın çekimle başlar: "Filmi çığlık atan sarışın bir kızın kafasının görüntüsüyle başlattık... Bir cam parçası alarak, kızın başını camın üzerine yerleştirdim ve saçlarını da çerçevenin her yanını dol-

duracak şekilde cama yaydım. Sonra izleyeni saçların parlaklığı ile etkilemek için camın arka yüzüne bir ateş yaktık" (Truffaut, 1984:43). Öyleyse sinemanın ustaları sessiz çılgılığı seviyor. Bunun bir anlamı olmalı. Neden sevdiklerini araştırmakta yarar var.

Belki de sinema tarihinin en ünlü çılgılığı **Thirty-Nine Steps**'deki (39. Basamak, 1935) çılgılık. Film sesli olmasına karşın çılgılık sessiz. Aslında Hitchcock'un ilk sesli filminde de (Şantaj, 1928) ressamın öldürüldüğünü gören hizmetçi kadın çılgılık atar, ama sesi duyulmaz. Çılgılıktan önce neler oldu? Film *music hall*'de başlar. Bir izleyici bilet alır, salona girer ve diğer izleyiciler gibi yerine oturur. Yüzü gösterinin yapılacağı sahneye, sırtı bize (gerçek izleyiciye) dönük olduğundan onun kim olduğunu bilmemize olanak yoktur. Perde açılır, Bay Bellek izleyicilerin sorularını duraksamadan yanıtlar, kendisini kanıtlar, daha önce yüzünü görmediğimiz, ama belki de özdeşleştiğimiz, izleyici konumunda olan kişi sonunda bir soru sorar. Oldukça iyi giyimli biridir. Sorduğu soru onun Kanadalı olduğunu anlamamızı sağlar. Sorular itişip kakışmalar ve bir el silah sesiyle kesilir. Genç ve yakışıklı Kanadalı kalabalığın içinden genç ve şık bir bayanla birlikte çıkar. Bayan onunla birlikte gelmek istediğini söyler. Neden olmasın?

Eve geldiklerinde kapının üzerinde Richard Hannay (Robert Donat) yazısını gördüğümüzde, hem adını hem de geçici bir süre için bu ülkede bulunduğunu anlarız. Genç kadın ise adının Miss Smith (Lucien Mannheim), işinin ise bir tür oyunculuk olduğunu söyler. Oyunculuk dendiğinde, Richard, tınlı kutunun en güzel örneği olan opera şarkıcılığını anımsar. Umutlar boşa çıkar, Miss Smith serüvenli, oyunculuk da sayılabilecek bir iş olduğunu söyler. Odaya girdikten az sonra da serüven başlar. Genç kadın önce pencerenin yanındaki duvara dışarıdan görülmeyecek gibi yaslanır, sonra ışıkların açılmasına izin verir. Aynanın imgesini yansıtacağından korkar, Richard aynayı ters çevirir. Tüm bunlar yeterli değildir, mutfığa geçerler, Miss Smith tiyatrodaki ateş edenin kendisi olduğunu söyler. Yalnızca

karışıklık çıkartmak ve tiyatrodan rahatça çıkabilmek için bunu yaptığını ekler. Az sonra da ajan olduğunu açıklar. Evin önünde onu bekleyen iki erkeği Richard da görür. Miss Smith ona görevinden 39. basamaktan söz eder. Richard hiçbir şey anlamaz. Tıpkı **Kuzey-batı Yoluyla Kuzey'deki** (1959) Roger O. Thomhill gibi. Richard da kendi isteği dışında, onu serüvenden serüvene sürükleyecek bir döngünün içine girer. Üstelik bilginin sahibi de değildir. Miss Smith bir gizden söz eder, bu giz ülke dışına çıkmamalıdır. 39. basamağın adı geçer. Ama ne olduğu açıklanmaz. Yalnızca şefin bir özelliğini açıklar Miss Smith. Kılıktan kılığa girebilen şefin değişmeyen göstergesi küçük parmağıdır, bu parmağın üst boğumu yoktur. Miss Smith Richard'ın ikram ettiği balığı yerken bir İskoçya haritasına gereksinim duyduğunu söyler. Böylece Richard 39. basamağın İskoçya'da olup olmadığını düşünmeye başlar. Kesme.

Richard'ın yattığı odaya sırtına saplanmış bıçakla giren Miss Smith ona kaçmasını söyler ve bir kâğıt parçası bırakır. Filmin başından bu yana çalmayı sürdüren ve kadına yönelen bir tehdit olan telefon, tehdit olmaktan vazgeçmez, bir gösterge olmayı sürdürür, ama artık kadın yoktur, onun bilgisinin bir bölümüne sahip olan Richard Hannay vardır. Richard telefonu açmaz. Bir tiyatro oyuncusu gibi rol ve giysi değiştirir. Kısa süren bir pazarlık sonucu sütçü olmayı başarır ve elinde süt şişeleri ile binadan dışarı çıkar. Richard'ın bu oyundaki ilk rolü kısa sürer. Kesme.

İstasyon: Kalkmak üzere olan tren, yolcular, kamera hızla ilerler, trenin penceresinden çevreyi gözetlemekte olan Richard'ı bulur. Tren kalktığını düdüğünü öttürerek vurgularken, kahramanımızı izleyen iki erkeğin treni kaçırdıklarını görürüz. Tren yol alır. Kesme. İki erkeğin ayak çekimleri. Kesme. Hizmetçi kadın Richard'ın dairesine girer, gölgesi kapıya düşer, kapı açılır, kesme, izleyici yalnızca Miss Smith'in sırtına saplanmış bıçağın gölgesini görür. Hizmetçi kadın ağzını açar, ama ses çıkmaz, kesme, trenin acı acı öten düdüğü.

Žižek üç tür çığlık olduğunu söylüyor: Biri kuşkusuz sesli çığlık, diğeri ise yazının başlangıcından bu yana söz ettiğimiz sessiz çığlık. Üçüncüsüne Žižek sesli ama ertelenmiş adını veriyor. **Godfather III**'te Michael Corleone (Al Pacino) Palermo operasının merdivenlerinde kızının öldürüldüğünü görür. Corleone'nin çığlığı önce duyulmaz, ağzı açılır, birkaç saniye sonra, güçlü, o dayanılmaz acıyı olduğu gibi yansıtan çığlık duyulur (1992a:142). Biz Žižek'in bölümlemesine bir kategori daha eklemek istiyoruz. Çığlık yine ertelenmiş ve sesli, ama bu kez ses bir kadının çığlığından çok daha güçlü, çünkü çığlığı çıkartan kadın değil, tren. Bir yer değiştirme ilişkisi var. Kadının sesinin yerine trenin çığlığı geçiyor. Böylece çığlık eğretilemesel bir anlam kazanıyor. Kadının sesinin yerine geçen (tren) güçlü bir *fallik* simge. Kadın bilgiyi yitiriyor, daha doğrusu bilgiyi erkeğe aktarmak zorunda kalıyor, bu ölüm demek. Ölüm bir bıçak (yine bir *fallik* simge) aracılığı ile gövdesine de iniyor. Kadının sesi artık yok ya da tınlı kutu artık yok. Bu erkek için bir utku, kadın sesini yitirirken, erkeğin güçlendirilmiş çığlığı utkuyu kutluyor. Özne konumunda olan kadın bir kez daha konumunu yitirdi. Richard Hannay hem filmin kahramanı hem de izleyici konumunda. İzleyici olma konumu da elinden alınan kadın artık "dil dışı olan biri olarak" tanımlanıyor. Lacan kadının kendisini *dil*'in dışında duyumsadığını söylüyor. En kötüsü de bu. Kadın kendisini *dil*'in dışında duyumsarsa, bu dışlanma durumunu sorgulayamaz, bu durumdan yakınamaz. "Dil dışı olmayı" film bir kez daha sunuyor ve pekiştiriyor.

Erkek dilin öznesiyken, kadın neden dilin dışında? Kristeva, bir bakıma da toplumsal ilişki olan simgeselle kurulan ilişkilerde bu ayrımın ortaya çıktığını vurguluyor. Güç, dil ve anlamla kurulan ilişkiler farklı (aktaran Frosh, 1994:117-118). Özne konumunda olan konuşuyor, nesne konumunda olan ise konuşmuyor, onun üzerine konuşuluyor, kadının sesi yok. Bu kadının dışlanması demek. "Ataerkil kültürün tarihinde ... kadının adına erkek konuştu... ona özne konumunda olması için izin vermedi, onun kendi sesine sahip olduğu gerçeği yadsındı" (Frosh,

1994:118). Erkek kendi gücünü kadını yok sayarak kanıtladı. Kadının sessizliği karşısında erkeğin sesi anlam kazandı, böylece kadın erkeğin var olmasını sağladı. Güçlü erkek bilgiyi nasıl edindi? Kadınla özdeşleşerek kuşkusuz.

Miss Smith ölür, Richard şaşkın ve kararsızdır, duraksar. Pencereden dışarı bakmayı akıl eder. İki adamın dışarıda dolaştığını görür. Yeniden dışarı bakar, onun bakışının üzerinde (iki adam dışarıda dolaşmayı sürdürür) Miss Smith'in yüzü belirir. Richard'ın bakış açısının üzerinde beliren yüz, bakış açılarının bundan böyle aynı olacağını kanıtlar. Richard'ın Miss Smith ile özdeşleştiğini kanıtlayan bu bindirme Richard ikinci kez pencereden dışarı baktığında gerçekleştiği için *iki*'yi, iki kişinin birlikteliğini de vurgular. Miss Smith "Alay ettiğiniz şey gerçek" der. Bir erkek kuramcı olan Wood, Miss Smith'in "Kim daha çok öderse onun adına casusluk yaparım" dediğini anımsatarak ülkeler arasında ayrım yapmayan bu kadının bir tür fahişe olduğunu söylüyor (1989:278). Öyleyse Richard fahişe ile özdeşleşti.

Kadının yerine çığlık atan tren görüntüsü. Kesme. Richard uyur. İki erkek yolcu korsa modelleri üzerine tartışırlar. Erkeklerden biri yeni korsaların yirmi yıl önceki modellerle karşılaş-tırıldığında daha güzel olduklarını söyler. Dinleyici konumunda olan erkek ise rahat, özgür ve dayanıklı olduklarını ekler. Bunun üzerine konuyu gündeme getiren çantasından eski ve yeni model korsalar çıkartır. Konuşmalara katılmayan, röntgenci konumunda olan üçüncü erkek, korsalar teşhir edilirken, gazetesinin altından gözetler. Miss Smith ile özdeşleşen, filmde izleyici konumunda olan Richard Hannay uyur, tıpkı kadın izleyici gibi. Teşhirci bağıcıklı eski moda korsayı gösterirken, dinleyici tiksinierek "karıminkinden" der. Burnunun kanayacağını düşünerek mendiliyle durmadan burnunu siler ve "Bu korsaların başka bir parçası yok mu?" diye sorar. Böylece teşhirci konumunda olana bir sutyen gösterme şansını verir. Dinleyici konumunda olan "İçine bir kız koyunca geri getir" der. Erkekler kadınlar üzerine konuşurlar. Röntgenci konumunda olan yaşlı adam gitmeye

yeltendiğinde, dinleyici konumunda olan "İş konuştuğumuz için kızmadınız. değil mi?" der. Kadının gövdesi ve iç çamaşırları değişim nesneleri olarak tren yolculuğunda konuşulur. Yaşlı adam indiğinde, Richard uyanır. Böylece *üçlü* bozulmamış olur.

Gazetedeki iki haberden biri Richard'ın, öbürü iki erkeğin ilgisini çeker. Richard'ın ilgisini hangi haberin çekeceğini kestirmek çok güç değil. İki erkeği, onların ürettiği korsalardan daha ucuz korsalar üretildiğini tüketicilere duyuran haber ilgilendirir. Mallar kadınlar ya da erkekler için üretilir, malın da toplumsal cinsel kimliği vardır, ama bu kimlik mal kullanıldığında yeniden yananamlar edinir. Kadın iç çamaşırı ile kadın kol saati aynı yananamları taşımaz. **Mr and Mrs Smith**'de (1941) kadın iç çamaşırlarının erkek için ne tür bir anlam taşıdığını yazmıştık. Yalnızca nesneler toplumsal cinsel kimlik açısından değerlendirilmiyor. Kavramlar da ikili karşıtlıklarla sunuluyor: Özel alan-kamusal alan, köy-kent, doğa-kültür, gövde-zihin, duygu-akıl vb. Kadın erkeği belirgin kılmak için, bağimli, uyumlu konumda. Filmde Miss Smith ile özdeşleşen Richard Hannay bakalım bu karşıtlıklardan hangisinde ne tür roller içinde yer alacak?

Trende izlendiğini sezen Richard tanımadığı, gözlüklü bir bayanın kompartımanına girerek onun sevgilisi rolünü oynar, onu öpmeye çalışırken kadının gözlüğü düşer. Richard gözlüklü kadınların erkek için bir tehdit olduğunu bilseydi, sevgili rolünü oynamazdı belki de. "Filmlerde gözlük takan bir kadının gözü bozuk demek değildir. Tam tersine gözlük onun etkin olarak gördüğü anlamını taşır, görülüyor olmanın karşıtı olan bir görme bu. Entelektüel kadın bakar ve çözümler" (Doane, 1982:236). Böylece yalnızca erkek için değil, tüm sistem için bir tehdit olur. Doane, gözlüğün klişeye dönüşmüş bir simge olduğunu söylüyor. Erkekler röntgenlemek için dürbün kullanıyorlar, **Arka Pencere**'de olduğu gibi. Gözlüklü kadın dürbünlülük erkek gibi, açıkçası seyreden konumunda. Filmler buna dayanamıyor ve kadını seyreden konumundan seyredilen konumuna dönüştürü-

yor. Bunu gerçekleştirmek için de önce kadın gözlüğünü çıkarıyor, sonra da saçlarını açıyor. Richard kadını öpmeye çalışırken kadının gözlüğü düşer, İzleyici onu, bir daha film boyunca gözlüklü göremez. **Biz aslında kadın gözlüklü de olsa gözlüksüz de olsa görüyor, ama Baba'nın yasasından korktuğu için görmüyor gibi yapıyor diyoruz.** Trende Richard'ın sığınmaya çalıştığı kadın aslında gören konumundan vazgeçmek istemez, gören konumunda olmak demek kendi adına karar vermek demektir. Trendeki kadın da bir öpücüğün etkisinde kalarak tanımadığı erkeği savunmaya kalkmaz. Richard kaçmak zorunda kalır. Tren nehrin iki yakasını birleştiren uzun ve görkemli bir köprüden geçerken kendisini köprü'nün ayaklarına bırakır. Daha sonra gazeteler bu olayı "Katilin izi bulundu: *Forth* Köprüsü'nde ilginç olay" başlığı ile yansıtırlar. Hitchcock üçlemelerine adı "Dördüncü" olan bir köprü ile bir süre ara verir.

Köprü görüntüsü oldukça uzun bir süre perdede kalır. Köprü yalnızca iki yakayı birleştirmekle kalmaz, kent ile köyü (ya da kıyı) birleştirir. Köprü görüntüsü yavaşça kararıp yok olurken onun kararıp yok olduğu noktadan kırın geniş alanları belirmeye başlar. Richard Hannay toprak yolda yürür, kesme, taş köprüden geçer. Az önceki köprüyle karşılaştırıldığında "doğal" olarak tanımlanabilecek bir köprüdür bu. Demir ve çeliğin yerini doğal taş almıştır. Köprü onu bir köy evine ulaştırır. Bu evde de bir kadın bir erkek yaşar. Richard otomobil tamircisi olduğunu, iş aradığını söyler. Aslında Miss Smith'in sözünü ettiği serçe parmağının üst bölümü olmayan profesörün yaşadığı bölgeye yaklaştığını sezer. Ama yine de geceyi bu köy evinde geçirmek zordur. Köylünün karısını ilk kez gördüğünde "Kızınız mı?" diye sorar. Doğada, tanımadığı bir çiftin özel alanına girer. Bu özel alanda köylü kadın Richard'a yemek hazırlar. Daha önce bilgiden yoksun olan Richard'ın Miss Smith'e balık hazırladığını anımsatalım. Bu kez bilgiden yoksun olan, uygarlık öncesi olan köylü kadın. Margaret (Peggy Ashcroft) Richard'a balık hazırlar. Margaret kenti özler, çünkü evlilik öncesi yaşamı kentte geçmiştir. Köyde yaşam sınırlıdır. Kocasını ise köyleri Tanrı'nın

yarattığını söyler. Yemek öncesi dua okunurken Margaret masanın üzerinde duran gazetede ki haberi görür. Richard gözleriyle ona susmasını söyler. Köylü kadın ona inanır. Gece yarısı eve yaklaşmakta olan otomobili gördüğünde kaçması için Richard'ı uyarır. Margaret ona kocasının pazar ayinlerinde giydiği koyu renkli ceketi verir. Margaret, Richard'ın yaşamını kurtaracak yardımı hiç karşılık beklemeden sunar. Richard, onu, dudaklarından öperek ödüllendirir. Margaret trendeki kadının tam karşıtıdır, sorgulamadan inanır.

Richard onu büyük oyuncu profesörün evine ulaştıracak yolu bulur. Richard mutludur, güven içinde olduğunu düşünür. Profesörle odada yalnız kaldığında, Miss Smith'in hava savunması ile ilgili bir giz için profesörü görmeye geleceğini ama yabancı bir ajan tarafından öldürüldüğünü anlatır. Profesör, Richard'a ajanın dış görünüşü ile ilgili bir şey bilip bilmediğini sorar. Richard da serçe parmağının üst boğumu olmayan biri olmalı, der ve sol elini kaldırarak bu eksikliği tanımlamaya çalışır. Profesör ise ona yanıldığını anımsatır ve sağ elini kaldırır. Kesme. Yakın çekim: Üst boğumu olmayan sağ el. Wood sol el ile sağ elin yer değiştirme ilişkisini ayna etkisi ile açıklar (1989:280). Yitirilen parmak Wood'un yorumu (1989:275) ile iğdiş edilmiş olmanın (gerçekten ya da tehdit olarak) göstergesi ise bu göstergeye sahip olduğunu varsayarak sol elini kaldıran Richard'ın aynadaki yansıısı profesör rolü yapan ajandır. Büyük oyuncu artık gerçek kimliğine döner. Oysa Richard'ın oynayacağı daha pek çok rol vardır, Richard rollerini oynamak üzere yola koyulmalıdır.

Profesör sol elini kaldırdığında, Richard Hannay'in bakış açısından, üst boğumu olmayan serçe parmaklı el tüm görüntüyü kaplar. Rothman bu sunumu şöyle yorumlar: Kötü adam (ya da hain ile) Hitchcock arasında bir bağ vardır. Hain de Hitchcock da yaratıcı, görüntüyü onlar yaratıyorlar. Kamerayı Hitchcock yönlendiriyor. Richard Hannay ile biz izleyiciyiz (1990:30). Onların yarattığı görüntüyü izliyoruz. Profesör bu yorumu onaylarcasına Richard'a "Sizi bu yollara sürüklediğim için suç-

luyum" der. Serüvenin yaratıcısı olduğunu onaylar. İzleyici (kadın ya da erkek) Richard ile birlikte serüvene sürüklenir ve sürekli rol değiştirir. Profesör bilginin elinde olduğunu söyler. Bu bilgiyi yabancı bir ülkeye aktarmak üzeredir. Bu durumda Hannay'e (izleyiciye) ne olacak? Profesör başka seçenek olmadığını söyler ve Hannay'i vurur.

Yaşlı köylünün ceketinin cebindeki ilahiler kitabına takılan kurşun, Hannay'in gövdesine giremez ve her zaman olduğu gibi kahraman yara almaz. Şerife olup biteni gösterir. Polis onu Miss Smith'in katili olarak tutuklamak istediğinde yeniden kaçmak zorunda kalır. Rastlantıyla girdiği bir salonda gelecek seçimlerde aday olabilecek birini desteklemek üzere eşitlikten, mutlu gelecekte söz eder. Kalabalıklar onu gizleyemez, yakalanır. Yeniden Pamela (vagondaki kadın, Madeleine Carroll) ile karşılaşır, onunla birlikte karakola doğru yol almaya başlarlar. Richard karakola değil, profesörün evine gittiklerini anlar ve kaçmanın bir yolunu bulur.

Richard yeniden doğada, bu kez bir kadınla birlikte çıkış yolu arar. Taş köprüler bu kez sığınmak, saklanmak için gereklidir. Ama Pamela casusluk öykülerine inanmaz. Richard rol değiştirir. Katil olmayı seçer. Haftada bir kadın öldüren katil Pamela'yı biraz olsun korkutur. Richard otomobilde daha sonra kaçarken ıslıkla seslendirdiği ezgiyi keyifle yineler ve onu bir otele sürükler. Gerçeğin tanığı olmadan işbirliğine yanaşmayan Pamela Richard'ın karısını oynamayı kabul etmek zorunda kalır. Otel özel alanın karşısıdır, daha önce kente ve köyde özel alanda bir kadınla yemek (daha doğrusu balık) yemek zorunda kalan Richard bu kez otelde bir kadınla kalmak zorundadır. Pamela ile Richard'ın birlikte kaçmak zorunda oldukları sahnelerde duygu yerine akıldan yola çıkmaya çalışan Pamela'nın yanıldığı, yanlış yorumlara ulaştığı kanıtlanmaya çalışılır. Richard cebindeki tabancanın varlığını Pamela'ya duyumsatır. Pamela ile yediği yemek (bu üçüncü yemek) diğerlerine göre oldukça hafiftir. Yalnız bu yemek sırasında Pamela ıslak çoraplarını çıkartır. Böylece trende gözlüğünü çıkartan Pamela otel odasında bacak-

larını sergiler. Hafif yemeği erkeklerin fetiş nesnesi olan bacaklar ilginç kılar. Yatağa yattıklarında Richard ısıklıla daha önceki ezgiyi yineler. Richard uyuduğunda kelepçeden kurtulmayı başaran Pamela kaçmaya karar verir, merdivenlerden aşağı inmek üzereyken aşağıda konuşulanları duyar, onları arayan profesörün adamlarının konuşmalarını dinler. Böylece gerçeği öğrenir.

Filmin sonu: Londra. Palladium'a gelen Pamela izleyiciler arasında yerini alır. Gösteri başlar. Polisler de önlemlerini alırlar. Richard'ın salona girdiğini polislerden öğreniriz. Az sonra Richard yanında oturan izleyiciden dürbününü ister. Operada kullanılan türde bir dürbündür bu. Dürbünle locadaki erkeğin eline bakar: Yakın çekim: Profesörün eli. Az sonra Richard orkestranın, kendi kendine durmaksızın yinelediği ezgiyi çaldığına tanık olur. Ezgiyi daha önce *music hall*'da duyduğunu anımsar. Orkestra sustuğunda Bay Bellek sahneye çıkar. Richard her şeyin Bay Bellek'in kafasında olduğunu anlar. "39. Basamak nedir?" diye sorar. Ölümcül sorunun yanıtı da ölümcüldür. "39. basamak bir casusluk örgütüdür. Bilgi toplar ve ülkesinin dış işlerine ulaşmasını..." Bay Bellek vurulur. Perde iner. Žižek, Bay Bellek'e bu soru sahnede değil de yolda giderken sorulsaydı, Bay Bellek soruyu yanıtsız bırakabilirdi der, Bay Bellek sahnede *her şeyi bilen özne* rolünü oynadığı için soruyu yanıtlamak zorunda kaldı (1992b:79). Bay Bellek vurulur, ama gösteri sürmelidir, yönetici izleyicileri sakinleştirmeye çalışır. Bay Bellek yaralı olarak sahnenin arkasına taşınır. Sahnede bacak dansı başlar. Seçilen çekim açısı hem sahnede gösteri yapan kızları hem de Bay Bellek'i gösterir. Bay Bellek, Richard için de izleyici için de çok anlamlı olmayan formülü söyler. Ama bilginin ve gücün Richard'a geçtiği söylenemez.

Richard ne tür bir erkek? "Bir yandan iğdiş edilme tehditinden ve 'Baba' ile özdeşleşmekten (ataerkil düzene geçişin son evresi) kaçıyor, Margaret'in verdiği ceketin içindeki ilahi kitabının kurşunu engellemesiyle ölümden kurtuluyor, öte yandan Pamela'yı korkuttuğu 'tabancanın' pipo olduğu ortaya çıkıyor.

Freud'un 'kimi kez puro yalnızca puro değildir' sözünden yola çıkarak 'kimi kez *fallus* yalnızca penis olabilir diyebiliriz' (Wood, 1989:281). Penis *fallus*'la eşanlamli değil, *fallus* bir organ olmaktan çok, simge. Lacan'ın kuramında *fallus* simgesel düzenin göstereni. Acaba *fallus*'a gerçekten sahip olmak olanaklı mı? Segal erkekler için bu konunun sorun olduğunu söylüyor. Segal'e göre erkeklerin çok yönlü iktidarı ile desteklenen *fallus*, bir simge olarak erkeklerin tek tek elde edebilecekleri bir şey değildir. *Fallus* sahip olmaya çalıştıkları ya da kimi durumlarda belki de yadsımaya çalıştıkları; ya da büyük bir olasılıkla kuşkuyla, endişeyle yaklaştıkları bir şeydir (1990:258). Çok yönlü iktidara sahip olmak o denli kolay değil. Bilginin sahibi kadın, sahip olduğu bilginin tümünü değil de bir bölümünü aktardıktan sonra ölürse, erkek, ölen kadınla özdeşleşerek, görevi üstlenir, artık başarılı olmak zorundadır, organa sahip olmanın *fallusa* sahip olmakla aynı şey olmadığını bilir, "sahipmiş" gibi yapar. Cebinin dışına çıkartmadığı penis (tabanca) aslında pipodur. Şunu çok iyi bilir: "Penisi bir iktidar aracı olarak kullanmayı başardığı sürece erkek, erkek olur. Penis, erkeğin, kadını boyun eğmeye zorlarken kullandığı bir silahtır" (Brittan,1989:47). Richard cebindeki silahı Pamela'ya duyumsattıktan sonra Pamela boyun eğer. Richard onu gerçeği göremediği için küçümser. Ona kuş beyinli olduğunu söyler. Kadına yöneltilen şiddetin niteliği açısından, köylü ile Richard arasında bir fark yoktur. Margaret de Pamela da şiddetin nesnesi olurlar. Erkek "çok yönlü iktidara" sahip olmak ister, çünkü bu *fallus*'a sahip olmak demektir, *fallus*'a sahip olmadığı gibi bir düşünceye kapılırsa ya da gerçekten sahip değilse, *fallus*'u yitirdiğini, eksik olduğunu düşünür. Richard'ın bu eksikliği duyumsaması için çok neden var, ama o bu gerçeği yadsımak zorunda. Bir kadının aktardığı bilgi ile eksiklik duygusunu yenmeye çalışırken (ya da başarılı olmaya çalışırken) bir başka kadın üzerinde egemenlik kuruyor ve yine onun yardımı ile "başarılı" oluyor. Filmde ona yardım eden kadınlar, köylü (cahil) ya da kentli (kültürlü) kendilerine yöneltilen şiddete karşı çıkmazlar. Margaret köledir, Pamela

köle olmamak için direnir, ama *fallus*'un gücü onu ürkütür, kendisine yöneltilen sözel ya da fiziksel şiddete karşı koymaz. Kendisine yöneltilen şiddeti sorgulamaz. Çünkü kadın tabanca-
nın gerçekten tabanca olduğunu düşünür. Oysa tabanca çoğu kez
boştur ya da pipodur.

Film bir erkek, Richard Hannay üzerine. Filmin kahramanı o. Onu çevreleyen üç film kişisi ise kadın. Bu üç kadından yalnızca Miss Smith'in yüzü, filmin başında yakın çekim yeğlenerek gösterilir. Yönetmen kadınlar için genellikle bel çekimini yeğler, ara sıra da boy çekimine geçer. İzleyicinin film kişisi ile özdeşleşme koşullarını güçlendiren yakın çekim yalnızca Miss Smith'e ayrılmıştır. (Pamela'nın ise yalnızca bacakları izleyiciye yakından gösterilir.) Yakın çekimin bir bakıma ayrıcalıklı olduğunu söyleyebiliriz. Yalnızca özdeşleşme koşulları açısından değil, film anlatısı içinde çok özel bir durumu vurguladığı, gizem yarattığı için de yakın çekim önemlidir. Margaret ve Pamela bel ve boy çekimlerinde bir bağlam içinde gösterilirken, Miss Smith bağlamın dışında, bir bütünün parçası olarak gösterilir ve izleyici Richard ile birlikte bütüne ulaşmaya çalışır. Bir başka deyişle eksik olana ulaşmaya çalışır. Filmde ayrıcalıklı yakın çekimin profesörün eli için de yeğlendiğini unutmayalım. O el de iğdiş edilmiş, eksik bir eldir ve filmde üç kez gösterilir. İkinci ve üçüncü kez yakın çekimle nasıl gösterildiğini daha önce anlatmıştık. İlk kez nasıl gösterildi? Miss Smith profesörden söz ederken onun kılıktan kılığa girebildiğini (rol değiştirdiğini), değişik adlar kullanabildiğini ama değiştiremediği, gizleyemediği tek bir özelliği olduğunu söyler, Richard'ın elini tutar, serçe parmağının üst bölümünü göstererek, profesörün değişmeyen özelliğini Richard'ın parmağının üzerinde gösterir, böylece bu özelliği Richard'a aktarır: İğdiş edilmiş bir parmak. Bu parmağı Richard'a, özdeşleştiği Miss Smith armağan eder.

KAYNAKÇA

- Allen, J.T. (1985) "The Representation of Violence to Women: Hitchcock's **Frenzy**". *Film Quarterly*, 38 (3): 31-39.
- Belton, J. (1983) **Cinema Stylists**. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.
- Benveniste, E. (1966) **Genel Dilbilim Sorunları**, çev. E. Öztokat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Bergson, H. (1990) **Gülme**, çev. Y. Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Bonitzer, P. (1992) "The Skin and the Straw", S. Žižek ed. **Everything You Always Wanted to Know About Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock**. London: Verso: 15-31.
- Brill, L. (1988) **The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock Films**. Princeton: Princeton University Press.
- Brittan, A. (1989) **Masculinity and Power**. Oxford: Blackwell.
- Bordwell, D. (1989) **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1991.
- Chodorow, N. (1978) **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender**. Berkeley, University of California Press.
- Chodorow, N. (1994) **Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond**. Lexington. The University Press of Kentucky.
- Dayan, D. (1974) "The Tutor Code of Classical Cinema". B. Nichols ed. **Movies and Methods I**. Berkeley: University of California Press, 1976.

- de Lauretis, T. (1984) **Alice Doesn't: Feminisim, Semiotics, and Cinema**. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, T. (1984) **Alice Doesn't Live Here Anymore**. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G. (1983) **Cinema 1: The Movement-Image**, çev. H. Tomlinson ve B. Habberjam. Minneapolis: University of Minneapolis, 1986.
- Deleuze, G. (1971) **Masochism: Coldness and Cruelty**. New York: Zone Books, 1991.
- Doane, M.A. (1982) "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", **The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality**. London: Routledge, 1992.
- Dolar, M. (1992) "Hitchcock's Objects". S. Žižek, ed. **Everything You Always Wanted To Know About Lacan... But You Were Afraid to Ask Hitchcock**. London: Verso: 31-47.
- Donovan, J. (1992) **Feminist Teori**, çev. A. Bora, v.d. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Fletcher, J. (1995) "The Primal Scenes and the Female Gothic: **Rebecca** and **Gaslight**", **Screen**. (36) (4): 341-370.
- Freud, S. (1899) **The Interpretations of Dreams**, çev. J. Strachey, London: Penguin Books, 1976.
- Freud, S. (1901) **The Psychopathology of Everday Life**, çev. A. Tyson London: Penguin Books, 1975.
- Freud, S. (1905) **Jokes and Their Relation to the Unconscious**, çev. J. Strachey. London: Penguin Books, 1976.
- Freud, S. (1905) **Cinsiyet Üzerine Deneme**, çev. A. Öneş. İstanbul: Yeni Matbaa, 1962.
- Freud, S. (1913) **Totem ve Tabu**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971.
- Freud, S. (1927) "Fetişizm", **Cinsellik Üzerine Üç Deneme, Bekaret Tabusu, Kadın Cinselliği, Fetişizm ve Diğer Konular**, çev. S. Budak. Ankara: Öteki yayınları, 1997.
- Friedberg, A. (1990) "A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification". A. Kaplan ed. **Psychoanalysis and Cinema**. New York: Routledge.
- Frosh, S. (1994) **Sexual Difference. Masculinity and Psychoanalysis**. London: Routledge.
- Gallafent, E. (1988) "Black Satin: Fantasy, Murder and the Couple in 'Gaslight' and 'Rebecca'. **Screen**, (29) (3): 84-106.
- Gallop, J. (1982) **Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction**. London: Macmillan, 1994.
- Giannetti, L. (1981) **Masters of the American Cinema**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Hançerlioğlu, O. (1988) **Ruhbilim Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Jameson, F. (1992) "Spatial Systems in *North By Northwest*". S. Žižek, ed. **Everything You Always Wanted to Know About Lacan... But You were Afraid To Ask Hitchcock**. London: Verso: 47-72.
- Joel W. Finler. (1992) **Alfred Hitchcock: The Hollywood Years**. London: Butler and Tanner.
- Kaplan, E.A. (1992) **Motherhood and Representation**. London: Routledge.
- Kapsis, R.E. (1987) "Holywood Filmmaking and Reputation Building: Hitchcock's *The Birds*". **Journal of Popular Film and Television**. 15 (1): 5-15.
- King, B. (1991) "Articulating Stardom", C. Gledhill ed. **Stardom: Industry of Desire**. London: Routledge.
- Komisar, L. (1976) "Violence and the Masculine Mystique". D. David ve R. Brannon ed. **The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role**. New York: Random House.
- Lévi-Strauss, C. (1962) **Yaban Düşünce**, çev. T. Yücel. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984.
- Lebeau, S. (1995) **Lost Angels: Psychoanalysis and Cinema**. London: Routledge.
- Mayne, J. (1993) **Cinema and Spectatorship**. London: Routledge.
- Metz, C. (1975) "History and Discourse: A Note On Two Voyeurisms", J. Caviglie. ed. (1981) **Theories of Authorship: A Reader**. London: Routledge and Kegan Paul.
- Miller, J.A. (1965) "Suture", çev. J. Rose. **Screen**, 18 (4) (1977).
- Modleski, T. (1988) **The Women Who Knew Too Much**. New York: Routledge, 1989.
- Morris, D. (1977) **Sevmek Dokunmaktır**, çev. E. Darıca. İstanbul: Sander Yayınları, 1980.
- Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", **Screen**. (16) (3): 6-18.
- Naremore, J. (1988) **Acting in the Cinema**. Berkeley: University of California Press.
- Oudart, J.P. (1969) "Cinema and Suture", çev. K. Hanet. **Screen**. (18) (4) (1977-1978): 35-48.
- Pelko, S. (1991) "*Punctum Caecum*, or, Of Insight and Blindness". S. Žižek ed. (1992b). **Everything You Always Wanted to Know about Lacan... But You were Afraid To ask Hitchcock**. London Verso: 106-121.
- Polan, D. (1991) "The Light Side of Genius: Hitchcock's Mr. and Mrs. Smith in the Screwball Tradition", A. Horton ed. **Comedy, Cinema, Theory**. Berkeley: University of California Press.
- Price, T. (1992) **Hitchcock and Homosexuality**. Metuchen, N. J. The Scarecrow Press.

- Richards, B. (1990) "Masculinity, Identification, and Political Culture". J. Hearn ve D. Morgan ed. **Man Masculinities and Social Theory**. London: Unwin Hyman.
- Rohmer, E. ve Chabrol, C. (1979) **Hitchcock: The First Forty-Four Films**, çev. S. Hochman. New York: Frederick Ungar Publishing.
- Rothman, W. (1975) "Against the System of Suture". B. Nichols ed. **Movies and Methods I**. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Rothman, W. (1982) **Hitchcock: The Murderous Gaze**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Rothman, W. (1990) "Virtue and Villainy in the Face of the Camera", C. Zucker ed. **Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting**. Metuchen, N.J: The Scarecrow Press.
- Segal, L. (1990) **Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Kadınlar**, çev. V. Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sharff, S. (1991) **Alfred Hitchcock's High Vernacular. Theory and Practice**. New York: Columbia University Press.
- Silverman, K. (1988) **The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema**. Bloomington: Indiana University Press.
- Sophokles, **Kral Oidipus**, çev. B. Tuncer, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966.
- Spoto, D. (1976) **The Art of Alfred Hitchcock**. London: W.H. Allen, 1977.
- Stannard, U. (1927) **Mrs. Man**. San Francisco: Germain Books, 1977.
- Sterritt, D. (1993) **The Films of Alfred Hitchcock**. New York: Cambridge University Press.
- Studlar, G. (1985) "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". B. Nichols ed. **Movies and Methods II**. Berkeley: University of California Press.
- Thomson, D. (1975) **A Biographical Dictionary of the Cinema**. London: Secker and Warburg, 1980.
- Truffaut, F. (1984) **Hitchcock**, çev. İ. Hızlı. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1987.
- Weis, E. (1982) **The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track**. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Wollen, P. (1982) **Semiotic Counter-Strategies: Readings and Writings**. London: Verso.
- Wood, R. (1989) **Hitchcock's Films Revisited**. London: Faber and Faber, 1991.
- Žižek, S. (1989) **The Sublime Object of Ideology**. London: Verso, 1995.
- Žižek, S. (1992a) **Enjoy Your Symptom**. New York: Routledge.
- Žižek, S. ed. (1992b) **Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)** London: Verso.
- Zweig, S. (1972) **Freud: Seçmeler**, çev. A.A. Öneş. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Gilles Deleuze, Hitchcock'un İkinci dünya savaşı öncesi sinemanın hareket-imajıyla, savaş sonrası sinemanın zaman-imajı arasındaki kopuşu gösteren en önemli yönetmen olduğunu söyler. Zaman-imajın temel yeniliği, röntgenci sinema, *un cinéma de voyant*, olmasıdır.

-Perdede gözüken karakterlere izleyiciyi dahil etmiş, her karakteri de bir izleyiciye dönüştürmüştür- Böylece Hitchcock klasik olanı yetkinleştirmiş, moderniyi de kurmuştur.

Laura Mulvey sinemanın egemen söylemi üreten üç farklı bakışı örgütlediğini söyler; olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perdenin içindeki karakterlerin birbirine bakışları.

Seçil Büker, bu kitapta Hitchcock'taki bu bakış türlerinin -röntgencinin- bir haritasını çıkartıyor. Böylece bakış yoluyla üretilen haz mekanizmalarını, egemen sinemanın görme biçimlerini ve bilinçdışını deşifre etmeye girişiyor.

ISBN 975-584-162-8



9 789755 841625